REVISTA

DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMERICA LATINA



NUMERO 7 – VOLUMEN 2 – 1981

Arte y arquitectura con funcionalidad!

EDIFICIO

NOVA TEMPO

MEDELLIN



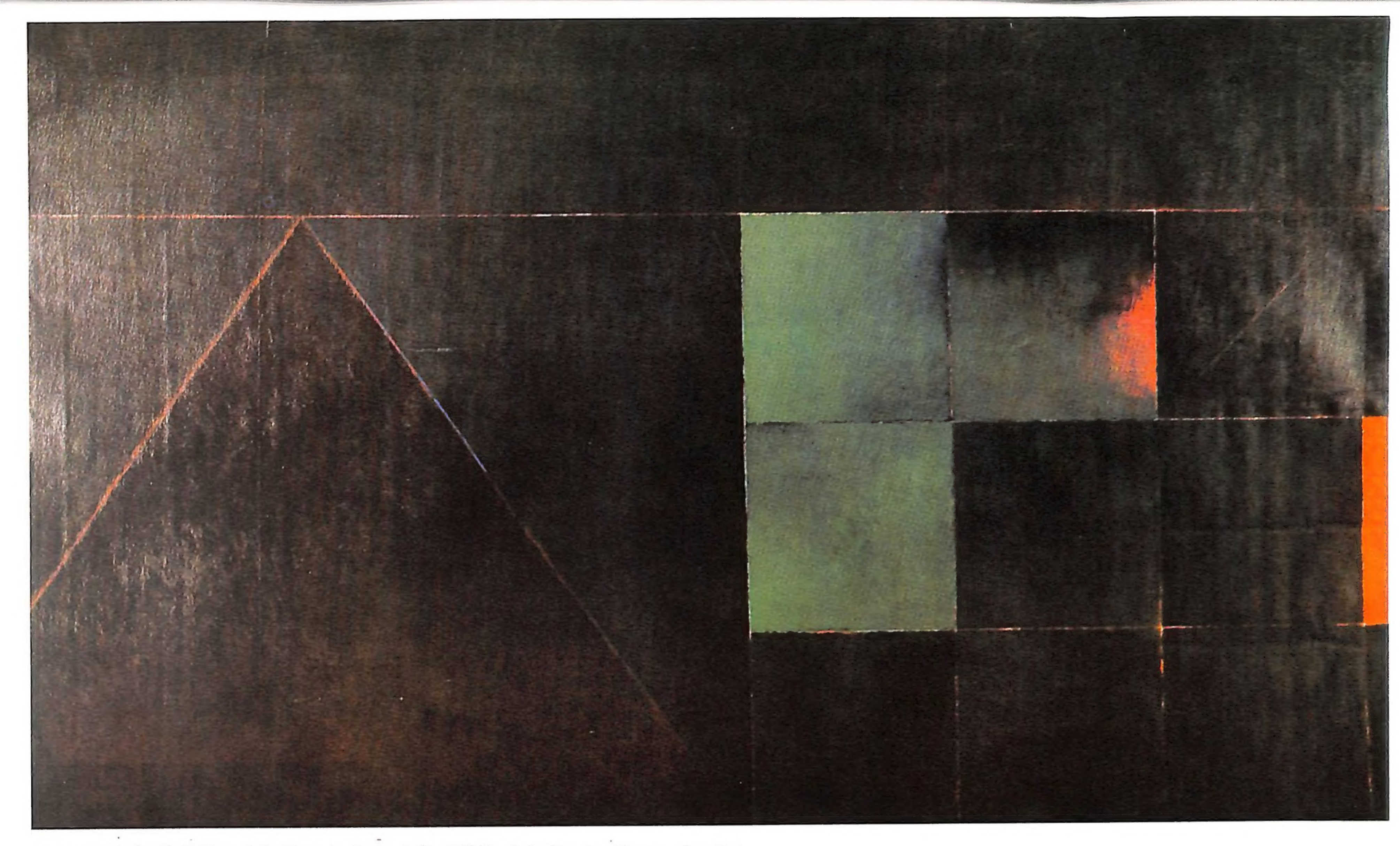
mercurio

PIELROJA

4ª
BIENAL
DE ARTE

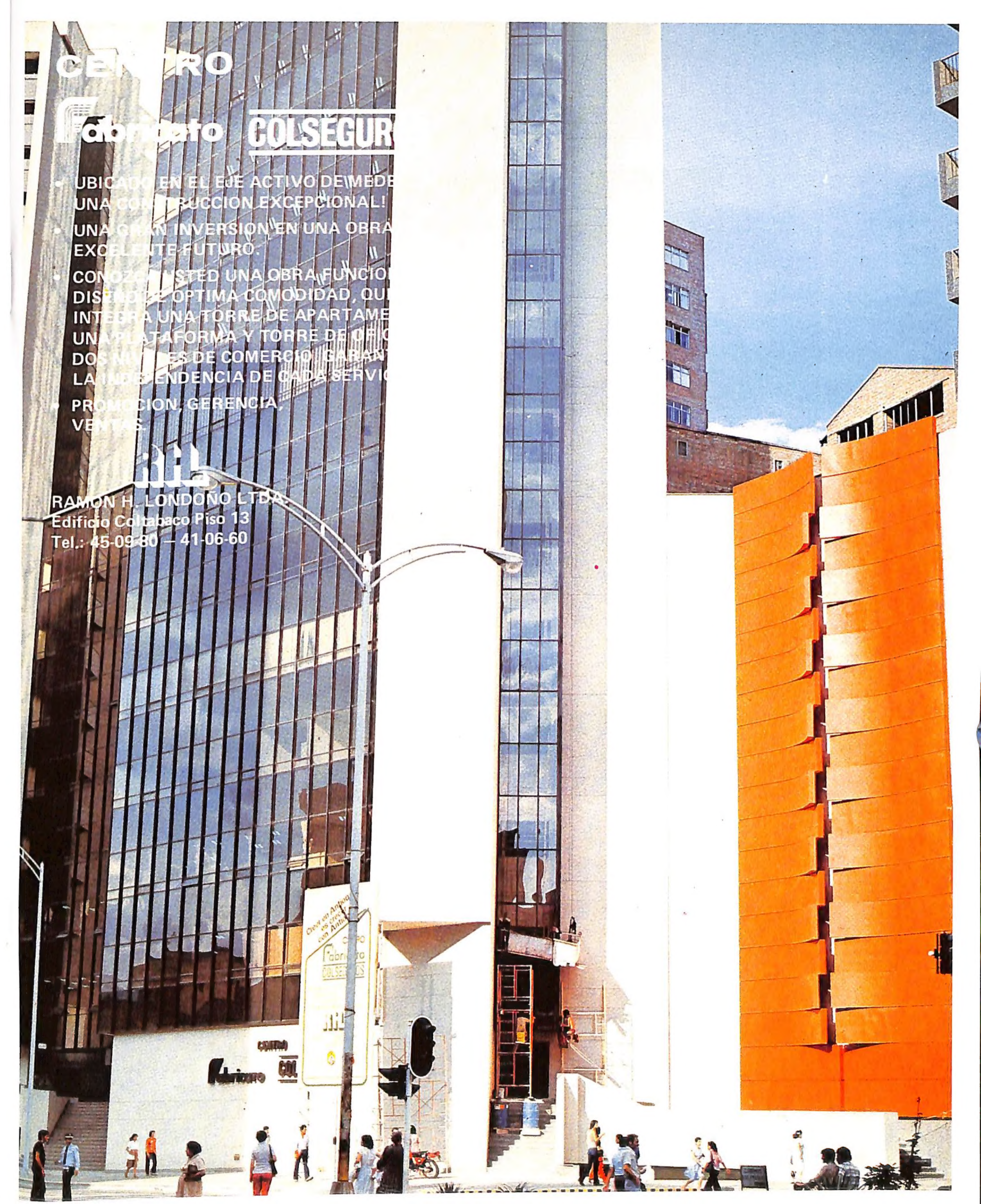
OTRO APORTE CULTURAL DE





ALVARO HERRAN. ZONA 1. 1981. Oleo sobre lienzo. 1,70 x 3,50 Mts. Colección: Juan Montoya. New York.

ALVARO HERRAN. IV BIENAL DE MEDELLIN


CENTRO
Fabricato COLSEGUR
• UBICADO EN EL EJE ACTIVO DE MEDE
UNA CONSTRUCCION EXCEPCIONAL!
• UNA GRAN INVERSION EN UNA OBRA
EXCELENTE FUTURO.
• CONOZCA USTED UNA OBRA FUNCIO
DISEÑO DE OPTIMA COMODIDAD, QU
INTEGRA UNA TORRE DE APARTAME
UNA PLATAFORMA Y TORRE DE OFIC
DOS NIVELES DE COMERCIO. GARAN
LA INDEPENDENCIA DE CADA SERVIC
• PROMOCION, GERENCIA,
VENTAS.
RAMON H. LONDOÑO LTDA.
Edificio Coltabaco Piso 13
Tel.: 45-09-80 – 41-06-60

Eduardo Ramírez Villamizar. Muro Abriéndose. 1980. Hierro pintado. 24.00 x 11.00 x 1.00 mts. Centro Fabricato Colseguros. Medellín – Colombia.
Foto: Guillermo Melo.

RE - VISTA

REVISTA No. 7 — VOLUMEN 2/81

Director
ALBERTO SIERRA

Coordinador
MOISES MELO

Periodista Responsable
GUILLERMO MELO

Comité de Redacción
Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui.

Colaboradores:
Alvaro Barrios, Roberto Guevara, Patricia Gómez, Beatriz González, Frederico Moraes, Eduardo Serrano, Marta Traba, Jairo Upegui, Hugo Zapata, José Gómez Sicre. Juan Acha, Silvia Arango, Darío Jaramillo Agudelo, Luis Camnitzer, Aracy Amaral, Jorge Glusberg, Alfonso Castrillón Vizcarra, Rogelio Salmona, Nena Ossa, Silvia de Ambrosini, Myriam Acebedo, Gustavo Cobo Borda, Santiago Caicedo, Delfina Bernal, Víctor Sánchez, Eduardo Hernández, Luis Fernando Valencia, Philip Johnson, Ricardo Martín Crossa, José Hernán Aguilar, Bernardo Salcedo, Walter Correa, Alberto Aguirre. Alvaro Herazo, Miguel Escobar Calle, Miguel González, Luis Fernando Valencia, Mirko Lauer, Rita Eder, Emilio Sousa, Luis Alberto Alvarez.

Fotografías:
Jaime Ardila, Guillermo Melo, Oscar Monsalve, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Rafael Moure, Luis Alberto Restrepo, León Ruíz.

Diagramación:
ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO

Impresión:
EDITORIAL COLINA
Kra. 50 No. 30-74

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Los artículos sin firma expresan el pensamiento editorial de RE—VISTA.

Apartado Aéreo No. 51987 y 55945
Calle 52 No. 43-32 Medellín — Colombia
Teléfono: 39 39 63

PORTADA: Fotografía de Pedro Terán realizando su performance Nubes para Colombia, en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Diseño: A. Sierra.

Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

Coordinación del proyecto: Julián Posada.



Nacido en Medellín en 1945. Estudios de Filosofía y Teología y Trabajo Social en Colombia, Italia y Alemania. Periodista cinematográfico en La Patria de Manizales, Radio Bolivariana y El Colombiano de Medellín, Asesoría de cineclubes y cursos de formación cinematográfica, profesor del Instituto Cultural Colombo-Alemán y encargado de la programación cinematográfica del mismo. Participación en Seminario de trabajo cinematográfico del Instituto Goethe de Munich e invitado al Festival Internacional de Cine de Berlín y al Foro del Cine Joven de la misma ciudad en 1979 y 1981. Realizador del cortometraje en 35 milímetros "El niño invisible" (1981); ulteriores proyectos de realización del marco del equipaje de trabajo "Las Palmas Films" de Medellín.

Foto: Cortesía El Mundo Medellín

EL FESTIVAL DE CINE DE CARTAGENA ≠ LA BIENAL DE MEDELLIN

POR: LUIS ALBERTO ALVAREZ

Página opuesta: 1. Catalina de Oro (gran premio en el Festival de Cine de Cartagena). 2. Versión del premio Catalina en hielo. 3. Amparo Grisales, actriz colombiana en las playas de Cartagena. Fotos: cortesía de El Mundo, Medellín.

En los comienzos no era usual hablar del cine como arte. Muy pocos, y de modo bastante cuestionable, emprendieron la tarea de conferirle esta categoría, ante el divertido asombro de un público popular, que lo asociaba sobre todo con las diversiones de la ciudad de hierro o con los gabinetes de física de las escuelas.

Hoy la situación es diferente. Probablemente los que se refieren al cine como "séptimo arte" ven en dificultades para enumerar las otras seis, pero los conceptos "arte cinematográfico", "artista de cine" "cine-arte" no asustan ya a nadie y todos están dispuestos a admitir que, bajo ciertos presupuestos y condiciones, la imagen en movimiento sobre el celuloide puede producir expresión artística, puede ser "obra de arte". Cómo se llamaría si no a las películas de Ingmar Bergman o de Jean Renoir?. Qué denominación podríamos inventar para películas como EL ACORAZADO POTEMKIN o LUCES DE LA CIUDAD?. Pero esta aceptación, normalmente, no suele plantearse el problema fundamental: el hecho ineludible de la "industrialidad" del producto cinematográfico, la dicotomía, la dialéctica o el conflicto inherente a la existencia misma del cine: este existe sólo si se cuenta con una mínima infraestructura, financiación, aparataje, "management". Los cuadros de Van Gogh comenzaron a valer dinero después de la muerte del pintor. . . el cine necesita ese dinero antes de existir.

Preámbulo de teoría de pacotilla para situar el tema. Podría pensarse que un Festival como el de Cartagena tenga la posibilidad de ser una variante, digamos, de la Bienal de Medellín. También la Bienal tiene, y en que forma!, un aspecto comercial. Incluso se mueve en ella más dinero que en muchos Festivales de cine juntos. Pero el status, la convención, el pacto de estar realizando un rito cultural es respetado por todos y aún los negocios más encarnizados se realizan dentro de una liturgia preestablecida y sin disidencias.

El cine tiene 86 años de vida y no ha abandonado nunca sus orígenes de diversión proletaria y sin halos. La gente que se precipita a los teatros sábados y domingos para ver a Bruce Lee o Charles Bronson busca las mismas sensaciones de sus colegas en 1895. Y el cine más elitario que exista, digamos Bergman o Godard, están más cerca a estas sensaciones o a este público originario que la expresión más accesible de la pintura o la escultura. El realismo del cine es algo imposible de sacudir.

Por qué Cartagena, si bien se plantea como plataforma del cine de Latinoamérica, como lugar de lanzamiento y muestreo del producto cinematográfico de nuestros países, no puede ser equiparado a un hecho cultural como el de la Bienal de arte ("de arte", casi como apropiándose el concepto con exclusividad para la plástica!)?. Ante todo porque en el cine no existe, y es todavía imposible de realizar, esa convención, ese pacto que le da a determinadas actividades de expresión humana la denominación de "arte"; porque la complejidad del hecho cinematográfico da base a expectativas muy diversas y esas expectativas tienen sus respectivas exigencias. A la Bienal de Medellín van pintores, críticos de arte (dioses y profetas) y un número de "laícos" que asisten respetuosos al rito. Esos "laicos" muestran mayor o menor interés pero, en el fondo, el asunto no es suyo y no pueden participar sino a la distancia. En el cine la estructura es más "atea". El protagonista es siempre el público y la película depende de él fundamentalmente. También hay un sacerdocio pedante de críticos y realizadores, pero en este mundo desacralizado lo que ellos dicen, opinan o postulan tiene muy poca influencia. Lo que en este mundo reina, por encima de todos los intentos elitarios, es una dictadura del proletariado. Y hasta un Bergman o un Antonioni tienen que contar con una sanción mínima de ese pueblo, con una cantidad de público suficiente para poder seguir trabajando. La plástica se hunde en el estrecho mundo de las colecciones privadas. En el cine las colecciones privadas son casi imposibles. El cine es solo posible en la calle, afuera, en los teatros de más de cien butacas.

A un Festival de cine, a cualquiera que sea, incluso a los ya sacralizados de Cannes o Berlín, va gente por razones muy diversas y hasta opuestas: directores de cine que exhiben sus películas, productores que venden las suyas, distribuidores y exhibidores que compran, públicos que buscan progresos en la expresión, públicos que buscan la diversión más elaborada, críticos, historiadores, mercaderes. Pero el hecho es que cada Festival tiene sus características especiales, su "concepto". Dentro de un mismo Festival hay diversas secciones que apelan a públicos y a intereses distintos. Mientras que en la sección oficial se ven las películas de gran industria, en teatricos minúsculos pueden verse las cosas más esotéricas, mientras que en el mercado circulan con desempacho y sin complejos el kung-fu y los pornos de la última estación. En una libreta de Cannes, que me regaló un empleado de Cine Colombia, había una serie de títulos subrayados a mano, probablemente las películas en las que ese empleado estaba interesado. Curiosamente las películas que yo, en su lugar, no habría ido a ver jamás. Eso es un buen Fes-

11

1

2

3

11





Bernardo Bertolucci. Foto: El Mundo Medellín.





Ruy Guerra, director brasilero. Foto: cortesía de El Mundo. Medellín.

tival, el que responde a los deseos de toda la amplia gama de cineespectadores y a todos deja satisfecho.

El problema con Cartagena es que no ha elaborado nunca un concepto y no ha sabido nunca resolver equilibradamente sus contradicciones. Hay que recordar que inicialmente este concepto existía y tenía la seguridad de un cine todavía no puesto en cuestión ni económica ni estéticamente. Había solo un tipo de cine: Hollywood y la estética que Hollywood dictaba a las demás producciones internacionales, rusas, suecas o españolas. Había un solo tipo de personas merecedoras de atención: las estrellas, de todas las magnitudes. La idea era muy clara: el cine es una actividad, social, recreativa, que invita a la identificación y que crea modas y modos de comportamiento. Es, por lo tanto, una actividad complementaria del turismo para una ciudad que vive del turismo. Y a las playas, en ese entonces menos contaminadas, al sol y a la muralla tenían que caerle bien figuras esculturales, mitos vivientes, la presencia física e inolvidable de los personajes que en el cine hacen soñar.

Pero la situación cambió. En los años sesenta las cinematografías nacionales surgieron como hongos, a medida que la televisión y el desarrollo de otros módulos de la industria del entretenimiento comenzó a crecer desmesuradamente, a medida que el cine de Hollywood comenzaba a sacudirse en sus estructuras más sólidas e inamovibles, a medida que las Major Companies comenzaban a ser absorbidas por multinacionales poderosas y afincadas en el petróleo, en la química, en la electrónica. El cine de sueños dejó de ser el exclusivo y comenzó a hablarse con insistencia de un cine político, a reconocer fuerza y arte en expresiones pobres y de escasa técnica, a insertar el cine dentro de un gran cuadro de expresión audio-visual, a hablar de él como medio de comunicación social con implicaciones sociológicas y susceptible de análisis estructurales. El cine entró en las universidades y en los sindicatos y la creación de una tecnología simplificada abrió las puertas del tesoro para la gente común y corriente, facilitando que muchos comenzaran a decir cosas con celuloide sensible y una cámara portátil. Todo esto para no hablar de los nuevos caminos facilitados por los registros electrónicos, que han terminado por poner la expresión por imagen en movimiento al alcance de las mentes más simples.

En medio de todo esto se han creado las posibilidades para que en Colombia, también, nazca un cine colombiano y/o una industria cinematográfica. Ambas cosas no son necesariamente gemelas ni mutuamente condicionadas. Y en medio de este desarrollo y a través de más de veinte años, la única actividad cinematográfica permanente que seguía existiendo en el país seguía siendo el Festival de Cartagena. Denigrado, (con suficientes razones), caótico, folclórico, el Festival demostró una increíble capacidad de sobrevivir a todos los embates. Es formidable, sacando todas las cuentas, descubrir la enorme cantidad de buenas películas y el número relativamente grande de personas importantes que se han hecho presentes en este Festival. Y así ha seguido año tras año, en medio de blasfemias y maldiciones de todos los que, en una forma u otra, hemos sido víctimas de sus infamias y beneficiarios de sus bienes. Hacerlo a un lado como inexistente sería una ceguera. Pero también sería ceguera pretender que no son necesarios cambios fundamentales de perspectiva. En los años sesenta y setenta el cine latinoamericano surgió, creció, ejerció su influencia en todo el mundo sin que en Colombia ni el Festival de Cartagena ni los otros lugares de exhibición tuvieran en cuenta el hecho. El cine cubano comenzó a verse tardíamente, pero el Cinema Novo brasileño, uno de los movimientos más originales de la historia del cine, es un fantasma que en Colombia no dejó nunca la menor huella. Si el cine colombiano parece estar naciendo de la nada es porque sus cineastas no tienen una tradición, al menos latinoamericana, en qué sentirse enraizados. Si Truffaut nació de ver a Jean Renoir o a Jean Vigo, es imposible decir que haya un cineasta colombiano que haya crecido viendo a Glauber Rocha, a Humberto Mauro, o tan siquiera a Leopoldo Torre Nilsson o al indio Fernández. La madre única, pesada y bastarda, es la televisión. Una televisión también surgida de la nada y la única que ha garantizado una tradición, un modo de hacer al cine colombiano.

De ahí que en los últimos años, ante las presiones de la gente del cine y luego al realizarse la fusión con un elemento nuevo, FOCINE, la compañía estatal de fomento cinematográfico, el Festival comenzará a cambiar su orientación hacía el cine latinoamericano. Como país "estable" políticamente, Colombia había alcanzado lo que ningún otro país latinoamericano había logrado nunca: tener du-

rante más de veinte años un Festival de cine, sin interrupción, sin censuras. Este hecho es valioso por sí solo y mucha gente está dispuesta a aguantarse los defectos de una organización imposible, con tal de tener un teatro y un público relativamente internacional para sus películas.

Pero una cosa piensa el burro y otro el que lo enjalma. Los dueños del apero siguen siendo, naturalmente, los dueños de Cartagena. Ellos ponen "su" ciudad, "su" teatro, "sus" playas y quieren un evento que sea el equivalente de "su" reinado de belleza. Todas las consideraciones tanto industriales como estéticas, tanto nacionalistas o latinoamericanistas como políticas o artísticas no entran en el concepto de la burguesía cartagenera. Para ellos el Festival es una fiesta más, un gran espectáculo para su entretenimiento. Las variantes de los últimos años los han dejado insatisfechos. Y este concepto de los dueños es también el concepto de la gente común de Cartagena. Ese señor que parece Tarzán y que fuma un cigarro los tiene sin cuidado, pese a que se llame Ruy Guerra y sea una figura clave del cine contemporáneo. Ellos no ven qué importancia pueda tener un encuentro de cineastas latinoamericanos o las últimas películas de Federico García o Carlos Diegues. Ellos se preguntan por qué diablos no puede venir este año Bo Dereck o por qué las cartageneras no pueden admirar en la playa a Robert Redford como hace unos años admiraron a estrellas igualmente importantes. Se preguntan por qué los grandes espectáculos cinematográficos han ido cediendo el paso a películas oscuras y de escaso apelo comercial. Al realizar conjuntamente con FOCINE el Festival de 1981 se realizó sin clarificar conceptos y por simple yuxtaposición de entidades. FOCINE pretende, con toda la razón, que su tarea no está solamente en el fomento de la producción de películas sino en el fenómeno cinematográfico en general, que es mucho más vasto y comprende mucho más que la simple producción. La meta era lograr un centro privilegiado para el cine latinoamericano, en el que el cine colombiano tuviera su estímulo y su foro como anfitrión. Pero FOCINE misma navega entre las confusas aguas de ese complejo fenómeno del cine y es difícil establecer claramente si sus funciones son de fomento a una industria o de actividad de promoción cultural. Ambas actividades son importantes y deseables pero no es fácil que convivan juntas sin roces. Según el primer elemento FOCINE debería promover el cine de gente como Gustavo Nieto Roa o Lizardo Díaz, por ser un cine que promete sanidad económico y productividad inmediata. No hay duda. Por otra parte están los artistas, los de verdad. Las grandes obras del cine tienen, con frecuencia, dificultades financieras, no son productos que rentan inmediatamente, en ocasiones exigen una percepción más refinada o se adelantan a su tiempo en el lenguaje o en la temática. EL ACORAZADO POTEMKIN fue recibido con frialdad en la Unión Soviética y muchas obras maestras fueron totales fiascos económicos. No es que FOCINE haya sido creada para financiar obras maestras. Pero si su faceta cultural fuera la que primara, su atención debería concentrarse fundamentalmente en los valores artísticos, estéticos y expresivos, en el interés cultural, de documento, de identidad nacional, el interés político y educativo y solo en segundo lugar en la rentabilidad. En todo el mundo el arte es un "servicio público" y, por lo tanto, debe ser subvencionado. No es que FOCINE no perciba estos dos elementos, pero su estructura misma no le permite otra cosa que moverse de un lado a otro, recibiendo en cada lado los improperios oontra el otro. Ideal sería una división de estas dos facetas limpia y neta, un FOCINE cultural y un FOCINE industrial. De resto, la impresión es, más o menos, la que tendríamos si COLCULTURA financiara por una parte al Museo de Arte Moderno y por otra a la Fábrica PINTUCO. Pintura es pintura, no?

En todo caso, las intenciones de FOCINE eran óptimas con respecto a Cartagena. Arte o industria que sea, la empresa estatal llegó con la intención de crear un foro serio para el cine nacional y el de latinoamerica. Colombia estuvo presente, por primera vez, con nueve películas de largo metraje, hecho en cualquier caso positivo, aún cuando se pueda decir que estas cintas, en un noventa por ciento, son mucho más Pintuco que Museo. Como decíamos, se pensó que callando lo teórico se podría realizar algo basados en intereses comunes. Resulta entonces que la Corporación de Turismo de Cartagena y FOCINE llegaron a Cartagena en las mismas fechas a realizar dos festivales distintos. No separados porque entonces no hubiera sido problema. El caso es que se trataba del mismo Festival, visto desde dos ángulos, con dos enfoques, con divergentes perspectivas, como dos paralelas que no se encuentran y que, sin embargo, producen los más violentos encuentros entre los responsables. Violento, desconcertante, caótico, absurdo el anarquismo del Festival de este año. No había una cabeza sino tres, dos por las corporaciones y una, la más inepta y poderosa de todas, por prestigio político. Nadie creía estar autorizado para nada. Vínculo de unidad fué soltanto la presencia de Bernardo Bertolucci.

Caso único, reunía puntajes para ser aceptado por cualquiera de las dos concepciones. Para la concepción FOCINE era el más brillante de los realizadores jóvenes del cine contemporáneo, el autor inteligente con conciencia política y geniales dotes plásticas. Para el Concepto Corporación de Turismo Bertolucci era el hombre escándalo, dado a conocer por Vanidades o Cromos, el hombre que puso en la pantalla a Marlon Brando sodomizando a una joven actriz, el estrella perfecto e internacionalmente reconocido, con carátulas de TIME y NEWSWEEK. Pero ninguno de los otros elementos ofrecía superficies tan amplias de conciliación. De ahí las histerias, las quejas, las amenazas apocalípticas de acabar con el Festival de una vez por todas.

Y con todo, y gracias al esfuerzo de FOCINE —hay que decirlo—, el Festival se hizo una vez más y no fué el peor de todos. Si la muestra de cine latinoamericano fué todo lo mediocre que fué es porque ese es el cine que en Latinoamerica se está haciendo. Las perspectivas no son muy halagadoras y necesitaríamos otro artículo para analizar las causas. El cine internacional fué bueno, excelente, no tan excesivamente actual como en los festivales europeos pero más que suficiente para la información de los que aquí van a cine: en persona había gente como Manuel Gutiérrez Aragón, a quién muchos consideran el más importante director español después de Saura, Ruy Guerra que hizo del cine brasileño uno de los más importantes del mundo y ahora está haciendo nacer el de Mozambique, Emilio García Riera historiador exhaustivo e ineludible del cine mejicano, Cosme Alves director de una importantísima cinemateca latinoamericana, la del MAM de Río de Janeiro. Los nombres de los autores de películas no necesitan presentación: Saura, Zanussi, Tavernier, Rosi, Bertolucci, Kurosawa, Jancsó, Losey, Bergman, Fassbinder, Erice, Chavarri. . . suficiente para dos semanas de buen cine de muchas latitudes diferentes. Y otro hecho que se comenta poco porque se sabe solo después, cuando ya nadie habla del Festival: la taquilla fué excelente, tan buena como para volverse a animar a hacerlo después de todo. Y es posible hacerlo. Pero para ello hay que aprender que no solo basta trabajar, ofuscarse, organizar, sudar, tener inventiva. . . es necesario, ante todo, clarificar conceptos, si se quiere: teorizar un poco, establecer criterios. Y luego, con esos criterios, lanzarse a hacer las cosas, respetándolos hasta las últimas consecuencias.

rante más de veinte años un Festival de cine, sin interrupción, sin censuras. Este hecho es valioso por sí solo y mucha gente está dispuesta a aguantarse los defectos de una organización imposible, con tal de tener un teatro y un público relativamente internacional para sus películas.

Pero una cosa piensa el burro y otro el que lo enjalma. Los dueños del apero siguen siendo, naturalmente, los dueños de Cartagena. Ellos ponen "su" ciudad, "su" teatro, "sus" playas y quieren un evento que sea el equivalente de "su" reinado de belleza. Todas las consideraciones tanto industriales como estéticas, tanto nacionalistas o latinoamericanistas como políticas o artísticas no entran en el concepto de la burguesía cartagenera. Para ellos el Festival es una fiesta más, un gran espectáculo para su entretenimiento. Las variantes de los últimos años los han dejado insatisfechos. Y este concepto de los dueños es también el concepto de la gente común de Cartagena. Ese señor que parece Tarzán y que fuma un cigarro los tiene sin cuidado, pese a que se llame Ruy Guerra y sea una figura clave del cine contemporáneo. Ellos no ven qué importancia pueda tener un encuentro de cineastas latinoamericanos o las últimas películas de Federico García o Carlos Diegues. Ellos se preguntan por qué diablos no puede venir este año Bo Dereck o por qué las cartageneras no pueden admirar en la playa a Robert Redford como hace unos años admiraron a estrellas igualmente importantes. Se preguntan por qué los grandes espectáculos cinematográficos han ido cediendo el paso a películas oscuras y de escaso apelo comercial. Al realizar conjuntamente con FOCINE el Festival de 1981 se realizó sin clarificar conceptos y por simple yuxtaposición de entidades. FOCINE pretende, con toda la razón, que su tarea no está solamente en el fomento de la producción de películas sino en el fenómeno cinematográfico en general, que es mucho más vasto y comprende mucho más que la simple producción. La meta era lograr un centro privilegiado para el cine latinoamericano, en el que el cine colombiano tuviera su estímulo y su foro como anfitrión. Pero FOCINE misma navega entre las confusas aguas de ese complejo fenómeno del cine y es difícil establecer claramente si sus funciones son de fomento a una industria o de actividad de promoción cultural. Ambas actividades son importantes y deseables pero no es fácil que convivan juntas sin roces. Según el primer elemento FOCINE debería promover el cine de gente como Gustavo Nieto Roa o Lizardo Díaz, por ser un cine que promete sanidad económico y productividad inmediata. No hay duda. Por otra parte están los artistas, los de verdad. Las grandes obras del cine tienen, con frecuencia, dificultades financieras, no son productos que rentan inmediatamente, en ocasiones exigen una percepción más refinada o se adelantan a su tiempo en el lenguaje o en la temática. EL ACORAZADO POTEMKIN fue recibido con frialdad en la Unión Soviética y muchas obras maestras fueron totales fiascos económicos. No es que FOCINE haya sido creada para financiar obras maestras. Pero si su faceta cultural fuera la que primara, su atención debería concentrarse fundamentalmente en los valores artísticos, estéticos y expresivos, en el interés cultural, de documento, de identidad nacional, el interés político y educativo y solo en segundo lugar en la rentabilidad. En todo el mundo el arte es un "servicio público" y, por lo tanto, debe ser subvencionado. No es que FOCINE no perciba estos dos elementos, pero su estructura misma no le permite otra cosa que moverse de un lado a otro, recibiendo en cada lado los improperios oontra el otro. Ideal sería una división de estas dos facetas limpia y neta, un FOCINE cultural y un FOCINE industrial. De resto, la impresión es, más o menos, la que tendríamos si COLCULTURA financiara por una parte al Museo de Arte Moderno y por otra a la Fábrica PINTUCO. Pintura es pintura, no?

En todo caso, las intenciones de FOCINE eran óptimas con respecto a Cartagena. Arte o industria que sea, la empresa estatal llegó con la intención de crear un foro serio para el cine nacional y el de latinoamerica. Colombia estuvo presente, por primera vez, con nueve películas de largo metraje, hecho en cualquier caso positivo, aún cuando se pueda decir que estas cintas, en un noventa por ciento, son mucho más Pintuco que Museo. Como decíamos, se pensó que callando lo teórico se podría realizar algo basados en intereses comunes. Resulta entonces que la Corporación de Turismo de Cartagena y FOCINE llegaron a Cartagena en las mismas fechas a realizar dos festivales distintos. No separados porque entonces no hubiera sido problema. El caso es que se trataba del mismo Festival, visto desde dos ángulos, con dos enfoques, con divergentes perspectivas, como dos paralelas que no se encuentran y que, sin embargo, producen los más violentos encuentros entre los responsables. Violento, desconcertante, caótico, absurdo el anarquismo del Festival de este año. No había una cabeza sino tres, dos por las corporaciones y una, la más inepta y poderosa de todas, por prestigio político. Nadie creía estar autorizado para nada. Vínculo de unidad fué soltanto la presencia de Bernardo Bertolucci.

Caso único, reunía puntajes para ser aceptado por cualquiera de las dos concepciones. Para la concepción FOCINE era el más brillante de los realizadores jóvenes del cine contemporáneo, el autor inteligente con conciencia política y geniales dotes plásticas. Para el Concepto Corporación de Turismo Bertolucci era el hombre escándalo, dado a conocer por Vanidades o Cromos, el hombre que puso en la pantalla a Marlon Brando sodomizando a una joven actriz, el estrella perfecto e internacionalmente reconocido, con carátulas de TIME y NEWSWEEK. Pero ninguno de los otros elementos ofrecía superficies tan amplias de conciliación. De ahí las histerias, las quejas, las amenazas apocalípticas de acabar con el Festival de una vez por todas.

Y con todo, y gracias al esfuerzo de FOCINE —hay que decirlo—, el Festival se hizo una vez más y no fué el peor de todos. Si la muestra de cine latinoamericano fué todo lo mediocre que fué es porque ese es el cine que en Latinoamerica se está haciendo. Las perspectivas no son muy halagadoras y necesitaríamos otro artículo para analizar las causas. El cine internacional fué bueno, excelente, no tan excesivamente actual como en los festivales europeos pero más que suficiente para la información de los que aquí van a cine: en persona había gente como Manuel Gutiérrez Aragón, a quién muchos consideran el más importante director español después de Saura, Ruy Guerra que hizo del cine brasileño uno de los más importantes del mundo y ahora está haciendo nacer el de Mozambique, Emilio García Riera historiador exhaustivo e ineludible del cine mejicano, Cosme Alves director de una importantísima cinemateca latinoamericana, la del MAM de Río de Janeiro. Los nombres de los autores de películas no necesitan presentación: Saura, Zanussi, Tavernier, Rosi, Bertolucci, Kurosawa, Jancsó, Losey, Bergman, Fassbinder, Erice, Chavarri. . . suficiente para dos semanas de buen cine de muchas latitudes diferentes. Y otro hecho que se comenta poco porque se sabe solo después, cuando ya nadie habla del Festival: la taquilla fué excelente, tan buena como para volverse a animar a hacerlo después de todo. Y es posible hacerlo. Pero para ello hay que aprender que no solo basta trabajar, ofuscarse, organizar, sudar, tener inventiva. . . es necesario, ante todo, clarificar conceptos, si se quiere: teorizar un poco, establecer criterios. Y luego, con esos criterios, lanzarse a hacer las cosas, respetándolos hasta las últimas consecuencias.



RITA EDER. Historiadora de arte (Licenciatura en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México - 1969. Maestría en Historia del Arte. Ohio State University - 1973).

Investigadora del Instituto de Investigación Estéticas. Universidad Autónoma de México desde 1975. Imparte en la misma Universidad el Seminario de Arte Latinoamericano Contemporáneo desde 1976.

El presente artículo es una transcripción de su conferencia en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

EL ARTE NO OBJETUAL EN MEXICO

POR: RITA EDER

SOBRE LO NO–OBJETUAL:

Si fuésemos estrictos, lo no objetual en el contexto de las artes visuales tendría que ser aplicado a experiencias que han substituído el mundo de las cosas por el discurso del arte, el uso del cuerpo, el video o el performance que actúa las ideas formales o conceptuales que estructuran el quehacer del arte.

Supongo que los organizadores de esta reunión entienden su proposición dentro de un universo más amplio. Es posible que se refieran a una actitud determinada frente al objeto artístico que contraría la teoría del arte que proviene del Renacimiento. Esta empieza a resquebrajarse con Duchamp, pero es durante los últimos veinticinco años que se ha convertido en un movimiento más generalizado y consistente. Sin embargo, esta desacralización de la teoría humanista del arte no sólo se manifiesta con la negación del objeto, también con anti-objetos o con una multiplicación de elementos que rompen el marco y desbordan los espacios señalados.

Si quisiésemos señalar las características del no-objetualismo, encontraríamos que el denominador común es un anti-diálogo con las estéticas románticas. Aquí sólo señalaremos algunas:

a. Aparece la crisis de un orden jerárquico en las artes plásticas; el fin de la división entre arte y artesanía, entre lo culto y lo popular, entre arte puro y aplicado.

b. El cuestionamiento de un orden estático en relación al objeto: se exalta lo efímero sobre lo permanente, los procesos del arte por encima del producto acabado.

c. El concepto de Einfihlung o de vivencia cede el paso a una teoría de la acción: la práctica es más importante que el arte, la participación mejor que la contemplación, los actos mas que el placer estético, la transformación aspira a anular a la representación.

d. Se trata de proposiciones que afectan los materiales, los instrumentos de trabajo, los espacios y el público; es decir todo el circuito de la producción, la distribución y el consumo.

Todas estas cualidades que apuntan hacia el cambio y la democratización del arte son sólo un aspecto de sus posibilidades. Este mismo arte se manifiesta también como un culto a la violencia, al exhibicionismo a ultranza, al aburrimiento, a la banalidad y al hermetismo, estas últimas dos características podrían explicar su auge en algunos países dictatoriales, como los del cono sur, donde la tradición experimental fue trivalizada en los últimos años.

Podríamos finalmente decir que dentro del no-objetualismo hay un tipo de expresiones que intentan tirar la cuarta pared de la que hablaba Marinetti y que comprende al arte como la experiencia de los otros y cuyos objetivos pueden ser el juego, la sensibilización y la politización se manifiesta como parte de la utopía que pretende cambiar la vida a través del desarrollo de las cualidades sensitivas del hombre.

Hay otro arte cuyo punto de partida —que mas que su complementario es el contrario—, se encuentra en la linguística asociada al discurso filosófico, cuyo aparente grado de complicación ha despertado el interés de los expertos en semántica y lógica, y que tiene el atractivo, para algunos, de hacer reingresar al arte dentro de parámetros delimitados de análisis. Hay un tercero cuyo fundamento es aquella idea de que el artista deviene obra de arte: el artista es el arte que es el artista.

EL NO–OBJETUALISMO EN MEXICO:

Confieso que el tema de este coloquio significó un angustioso reto, porque desde un principio decidí ocuparme del arte mexicano, que por ciertas características generales es un cuánto antitético a las proposiciones post-modernistas.

En México la tradición es tan fuerte que podríamos decir, a riesgo de simplificar, que buena parte de la producción plástica, es decir la pintura y procesos que de ella derivan, podría pensarse como un diálogo con el muralismo ya sea para emularlo, combatirlo o corregirlo. El otro problema, y esto sólo responde a una serie de asociaciones que necesitarían de un análisis mas riguroso, se refiere a la limitada aproximación tanto de artistas como público con el arte visto como experiencia. Esto no es sólo problema que atañe a la tradición artística, está ligado a todo un complejo cultural colonial y a una determinada estructura social y política cuyas peores consecuencias no se dan precisamente en el campo del arte.

Podríamos preguntarnos si es casual que una de las soluciones que el departamento de Bellas Artes prevé para la enseñanza del arte sea la televisión, o que México sea el país donde la producción y lectura de fotonovelas ocupa uno de los primeros lugares en el mundo. (1). Tanto una cosa como la otra inciden en la sustitución de la experiencia por la imagen digerida. Todo esto obedece, en cierta forma, a los altos índices de analfabetismo y semi analfabetismo, difícil de controlar por la explosión demográfica y un sistema educativo que necesariamente tiene que preocuparse más por un criterio cuantitativo que cualitativo.

Todo esto afecta de alguna manera los orígenes mismos del muralismo que surgen como la Biblia Pauperum y que actúan sobre todo en el caso de Rivera, quien utilizó frecuentemente la técnica, formato y composición de la alta edad media, como un modo de exponer la historia patria a la manera de la verdad revelada.

En un estudio que hicimos sobre el público de arte, durante el año de 1978, concluímos en relación a este problema que la mayoría de los espectadores piensan en el arte como una iluminación de índole religiosa, sobre todo si se trata de aque-

llos grandes maestros que logran el ilusionismo perfecto.

Tendríamos que añadir que esto que estamos diciendo se refiere sobre todo a la sociedad urbana, donde un ambiente inimaginablemente hostil como es el de la ciudad de México niega el contacto con cualquier aspecto de la belleza cotidiana y separa bruscamente del contacto campesino con el arte viviente de la fiesta la danza, y el extraordinario colorido de trajes, máscaras, tapetes de flores, etc.

Entender el no-objetualismo en México en alguna forma también esta impedido por su muy reciente aparición ya en forma orgánica.

Si bien hay abundante literatura sobre el muralismo y cierta claridad sobre los movimientos artísticos en México entre 1950 y 1968, el sentido y desarrollo de las artes visuales después del movimiento estudiantil, no parece haber adquirido un perfil preciso, porque al arte en cierto modo le pasa lo que a la ciudad de México.

El pluralismo y el caos se instalaron como factores determinantes de la producción artística mexicana, como si acompañasen el crecimiento tentacular de la ciudad de México.

Atrás quedó el grupo recortado de artistas, que exponían en la decena de galerías que existían en el D. F., y atrás quedó también la polémica entre la Escuela Mexicana y la "joven pintura" que se oponía al nacionalismo, al arte comprometido y al realismo social.

Todos los días surgen nuevos artistas, otras tendencias y declaraciones espectaculares. Las galerías comerciales se han multiplicado como hongos y las inauguraciones que antes contaban con los conocidos de siempre hoy son eventos a veces multitudinarios.

No sólo el Estado sigue diciendo como Vasconcelos en 1921 que el arte es la salvación de México, ahora la empresa privada ha despertado a la "sensibilidad", palabra de moda entre los integrantes de los grupos económicos mas fuertes del país, y ha tomado la delantera al patrocinar a través de su empresa, la Fundación Cultural Televisa, a los artistas que alguna vez fueron independientes.

Es decir asistimos a la caída de un sistema monolítico con opciones limitadas, que da lugar a la multiplicación y diversificación de patronazgos, de géneros y estilos, de espacios y medios.

En México se pinta de todo: geometrismo, informalismo, herrealismo, arte naif, etc. El arte que antes era sinónimo de pintura, ha tenido que ser modificado por el de artes visuales y se refiere a un surgimiento interesante de la escultura, de la fotografía y de la mal llamada experimentación, término que en cierto modo sirve para agrupar cuanta expresión no se atiene a los soportes tradicionales.

Intentamos retomar estas últimas experiencias, considerar su espacio social-artístico, cual es su sentido y que significan en un panorama un cuanto estable y un cuanto institucionalizado.

No estamos preocupados por ponerlas de relieve porque nos adscribamos al mito del arte como la lucha entre lo establecido y la vanguardia o como la oposición entre identidad nacional o modernización. Esta visión un tanto ingenua del desarrollo del arte no es ya operante, mas bien nos interesan las posibles aportaciones en un medio como el mexicano de una serie de experiencias que asuman tanto la captación crítica de la realidad como la de los sistemas artísticos.

UN POCO DE HISTORIA:

Las artes visuales que se dan en México a partir de 1922 a la fecha, están marcadas por una peculiar relación con el tiempo. Mientras que el arte contemporáneo se caracteriza por la aceleración de los mismos, los mexicanos insisten en imponerle la noción de retardo.

Esta concepción se apoya comunmente en varios indicadores: la prolongación del muralismo mexicano, el indiscutible triunfo de la figuración, la tardía aparición de la abstracción lírica y geométrica, la supervivencia de una continuidad estilística en la escultura oficial. Todo ello conforma el cuadro de un arte, si no incómodo frente al Post-Modernismo, por lo menos lejano a sus proposiciones.

Si tratásemos de explicar este ritmo lento y pesado tendríamos que invocar por un lado, al sistema político mexicano y en especial la relación del Estado con las artes, y, por el otro, analizar la evolución del mercado del arte en México.

El ejemplo ineludible en este caso es el Muralismo que se mantuvo por más de cuarenta años como la gran proposición del arte mexicano. Más allá de sus indiscutibles cualidades teóricas y artísticas, de su aportación riquísima para la conformación de un arte nacional, es indudable que su alianza con el Estado homogeneizó el arte mexicano y su estabilidad se convirtió en el espejo de la estabilidad del régimen.

Sintomáticamente, en 1969 el P.R.I. organizó una exposición que llevó por título: **Exposición de Pintura Mural 40 años al servicio del P. R. I.** . Quizás lo más importante del texto que acompaña la exposición, es aquella parte que señala la pereneidad del muralismo en virtud de una especie de sincronización entre el estado y este tipo de pintura: "El partido revolucionario institucional —dice el Diputado Víctor Manzanilla Schaffer, Secretario de acción política del partido en este momento— contribuirá a que el muralismo revolucionario mexicano sea apreciado en su verdadera dimensión por las nuevas generaciones y apoyará siempre la voluntad artística de estos artistas que captan las vibraciones históricas de nuestro pueblo". (2)

El advenimiento de la Joven Escuela de Pintura Mexicana (3), marca un segundo aspecto del retardo al que nos hemos referido. Su proceso está ligado a dos coyunturas: una tiene que ver con la evolución de la postura oficial frente a las artes, la otra con el surgimiento del mercado del arte, así como de una estructuración más amplia de los factores que componen la vida artística (publicaciones, espacios dónde exponer, un público más numeroso).

Sabemos que la joven pintura surge en los inicios de la década del cincuenta y que no "triunfa" hasta mediados de los sesenta. Esta corriente artística de ninguna manera puede considerarse como un movimiento puesto que no alcanzó a configurar un grupo que trabajase en la misma dirección. Se trata más bien de una asociación de individualidades, en la cual cada quien escogió una distinta, para hacer aún más clara su oposición a la Escuela Mexicana, y, sobre todo, al "no hay más ruta que la nuestra" de Siqueiros. Incursionaron en las distintas posibilidades del informalismo, de la abstracción geométrica y lírica, del ensamblado, pero sobre todo había la inquietud de explorar las distintas posibilidades de la figuración fuera del realismo social.

Podemos hacer un paralelismo entre las vicisitudes de la Joven Escuela y la actitud contradictoria del Estado frente a las nuevas tendencias: Por un lado, necesitaba satisfacer la exigencia de la tradición política ligada al nacionalismo cultural, lo cual significa el apoyo al muralismo. Por el otro, en ese tiempo tiene ya un proyecto de industrialización ligado a las inversiones extranjeras y necesita ofrecer una imagen a la altura de sus ambiciones internacionalistas, postura que a la larga favorecerá a estos artistas.

En cuantc al mercado del arte hay que considerar que inicia su desarrollo a mediados de la década del cincuenta, a pesar de ciertos antecedentes como la Galería de Arte Mexicano, única que se mantuvo desde 1934 (4). Si bien el Estado Mexicano financió el muralismo, la obra de caballete de sus principales miembros fue vendida en los Estados Unidos.

El advenimiento del Mcartismo al poder, cerró las posibilidades para esta pintura de carácter social. La organización del Departamento de Artes Visuales de la O. E. A. más la promoción de concursos y premios subsidiados por algunas compañías petroleras en los Estados Unidos, mucho tuvieron que ver con un viraje hacia el gusto por un arte políticamente neutralizado.

Hasta el año de 1958 el 85% de las obras expuestas en galerías mexicanas eran vendidas en los Estados Unidos (5), situación que será distinta en la década del sesenta, porque se consolida un mercado interno en que buena parte de la demanda será para las nuevas tendencias. Ello coincide con la exposición **Confrontación 66**, primer reconocimiento oficial de las nuevas tendencias, no poco influyó el que el Premio Esso, (1965), fuese ganado por dos abstractos, Lilia Carrillo y Fernando García Ponce.

La inauguración del Museo de Arte Moderno en 1964, que vino acompañado por una más amplia infraestructura, bienales, premios, salones, publicaciones, consolidará pocos años después la estabilización de la joven pintura. El Museo va a convertirse en su foro y su casa. Podemos decir que esta situación aún continúa. De vez en cuando, y de acuerdo al más estricto apego a la teoría de la circulación de las élites (Pareto), se exhibe algún valor joven en un lugar menos privilegiado para inyectar sangre nueva y revitalizar un concepto de la cultura.

El movimiento estudiantil de 1968 sacudió a los artistas mexicanos de todas las tendencias. Este impacto tomó dos direcciones distintas: Una, la asumida por los artistas más o menos ya consagrados y otra la reacción de los jóvenes estudiantes de las Escuelas de Arte. De estas dos actitudes se empezaron a conformar algunos aspectos no-objetuales en el arte mexicano (6).

Los primeros se guiaron más por el escándalo que por una actitud mayormente comprometida. Asaltaron el monumento de Miguel Alemán en Ciudad Universitaria, ya bardeado por los múltiples ataques que solía sufrir por parte de los estudiantes y pintaron en la barda cuestiones alusivas a la violencia de la represión. Protestaron contra el Salón Solar, parte de la llamada olimpiada cultural que tenía la misión de dar mayor brillo a las olimpiadas, organizando un salón independiente para expresar su disidencia frente al estado y varios aspectos de los salones oficiales como los premios.

El Salón Independiente, que duró escasamente tres años, produjo en su última exposición un evento que podría integrarse a la tradición del no-objetualismo. Se trató de puras obras efímeras, realizadas en papel periódico, con las cuales se invitaba al público a participar activamente.

En efecto, el público pudo destruir a pelotazos las cabezas humanas de plástico compactado de Ricardo Rocha, transitó sobre la pintura pisable de Roger Von Gunten, asistió a la quema de pasquines organizada por Aceves Navarro y accionó las esculturas cinéticas de Manuel Felguerez. Felipe Ehremberg participó con una obra plenamente conceptual: 200 tarjetas fueron enviadas de Londres a México con una clave al reverso, de tal manera que fuesen colocadas como un rompecabezas la noche de la inauguración con la ayuda de los organizadores y del público. Desde el título hasta la composición la idea era hacer una crítica a la violencia que se ocultaba tras la organización de las olimpiadas y los mundiales de football.

El tercer salón independiente publicó un catálogo en forma de periódico en donde expresaba sus objetivos. Aún para 1970, había una rebelión ante el estado y los muralistas, el ataque se asentaba en el derecho a la vanguardia: "el SI no nació para estar simplemente en contra de todo y llamarse por eso mismo independiente. Independiente se es cuando los dictados del pensamiento y el proceder no están sujetos a una voluntad condicionada verticalmente por el orden de una estructura vertical. Consecuentemente el SI no sólo ha borrado los límites de nacionalidades, banderas, escudos e himnos de una supuesta patria artística, creada por fanáticos de un pasado no muy lejano, sino que ha desechado toda participación en cualquier muestra competitiva internacional o nacional. Por otra parte, para bien o para mal el SI ha descartado la posibilidad de agrupación bajo una poética común ya que los inflexibles principios estéticos dictados de antemano sólo conducen a la acumulación de manifiestos y documentos destinados a engrosar archivos ávidos de catalogar, clasidicar y definir algo tan intangible como el arte". (7)

El Salón Independiente fue quizás la culminación de los ideales de la Joven Escuela de Pintura Mexicana. Concebían la rebelión de los artistas como una crítica a los premios, el rechazo a asociarse con ciertos sectores del estado, pero sobre todo como su inalienable derecho a exprimentar con lo que se les viniera en gana.

Mientras los artistas organizaban sus salones los estudiantes de las dos Escuelas más importantes del país, San Carlos y La Esmeralda, dejaron la discusión bizantina de cuál camino estilístico tendrían que seguir. La marcha del silencio, cien mil personas con esparadrapos en la boca, desafiando el autoritarismo de Díaz Ordaz, sacudió por un tiempo quizás demasiado breve la desmoralización colectiva que resulta de una despolitización crónica que sufre el país. Trabajar para el movimiento haciendo pancartas, mantas, volantes, inventando métodos para la impresión rápida, surgió como una alternativa más apasionante y puso sobre la mesa nuevamente el debate acerca de la función del arte y del artista, que por otro lado y desde varios puntos de vista puede trazarse como una preocupación central al arte mexicano.

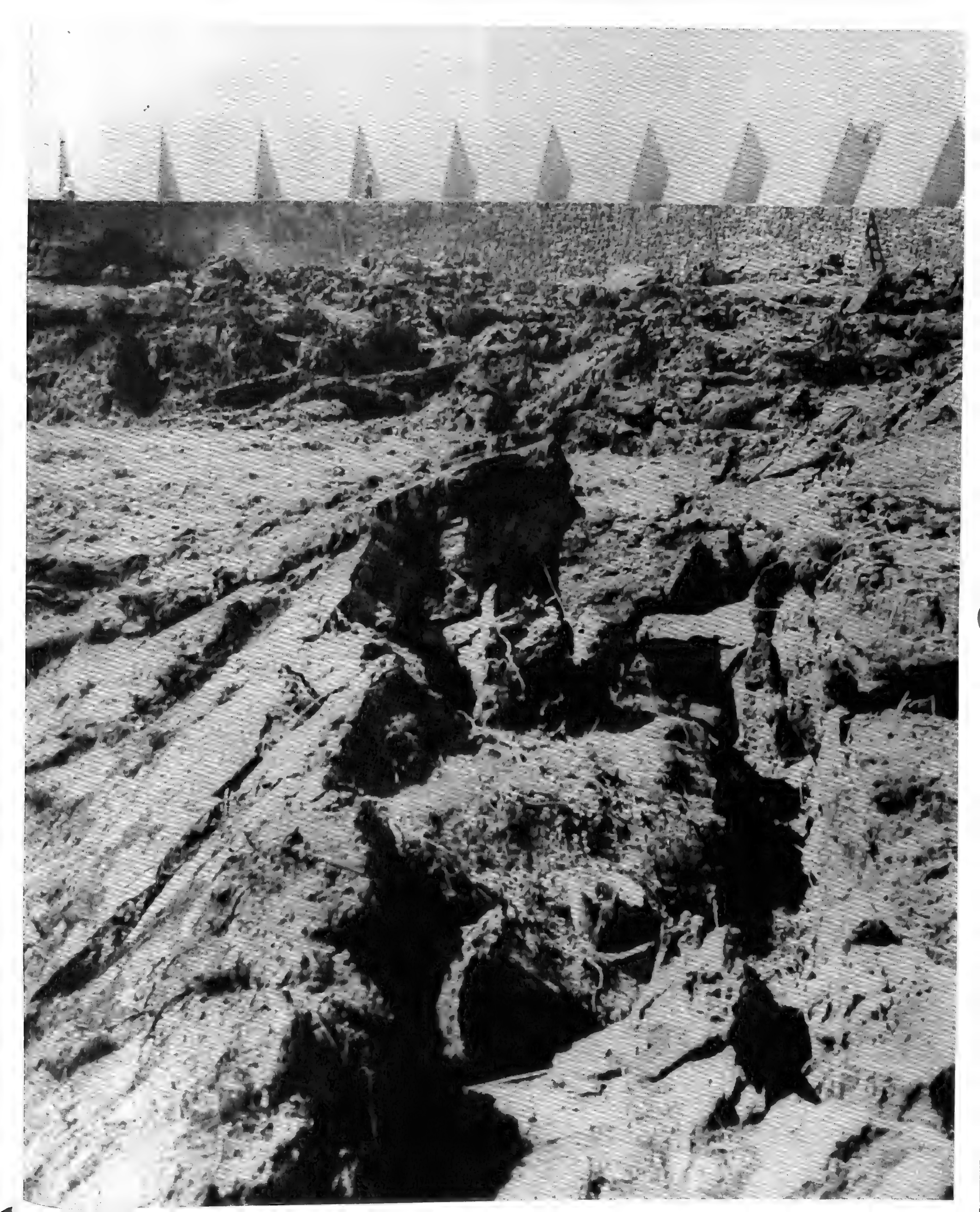
Los muralistas, incluyendo al escéptico Orozco, plantearon la cuestión de un arte público. Los grabadores, desde Posada hasta el Taller de La Gráfica Popular, pretendían la crítica social, y en el caso de los últimos estaban profundamente involucrados en la crítica anti-fascista.

A partir de 1968, los jóvenes estudiantes de arte iniciaron un análisis crítico de esta tradición, pretendían seguirla pero con un aprendizaje que los llevaba a abandonar la pura representación por un proceso más dinámico que incluía como reformulación el concepto del espacio y el público.

En la década del setenta decanta la experiencia del 68 en la formación de los grupos y son éstos los que han contribuído mayormente a la formulación de una actitud consistente dentro del no-objetualismo.

LOS GRUPOS:

Hacia mediados de los setentas, empezó a surgir en México el fenómeno más interesante de la década: los Grupos. Son Asociaciones de artistas que trabajan con distintos medios y con distintos fines. Hay fotógrafos, escultores, ambientalistas, neo-muralistas, pérformers, allegados al libro ojeto, a la narrativa visual, a la poesía urbana, al grabado con contenido social.



No Grupo. **Montaje de Momentos Plásticos.** 1981. Presentación en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Duración: 1 hora. Fotos: Luis Alberto Restrepo.



Felipe Ehrember. **Condición ritualista íntima.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Duración: 1 hora.



Grupo proceso pentágono. **Cómo le supo el desayuno?.** 1981. Ambientación. 1er. Coloquio latinoamericano de Arte no Objetual. Medellín.

Página anterior. **El espacio escultórico.** 1980. 64 módulos de concreto sobre una plataforma circular de 120 metros de diámetro exterior, sobre terreno de lava en el Pedregal, ciudad de México. Autores: Helen Escobedo, Manuel Felguerez, Mathias Goeritz, Hersua, Sebastián, Federico Silva.

La mayoría no está preocupada con seguir la moda de los post-modernismos, podría decirse que, movidos por necesidades concretas, surgidos de su enfrentamiento con la cambiante realidad de su país, la agudización de los conflictos sociales, el apocalíptico medio ambiente, la conciencia de la manipulación de los medios de comunicación y la falta de información.

Estos y otros factores los llevaron a descubrir nuevos métodos de expresión, puesto que los medios tradicionales no servían a sus propósitos.

Los grupos surgen por una necesidad de hacer un arte interdisciplinario y tratan de corporizar, idealmente, su oposición al último reducto de la tradición renacentista: el individualismo del artista. Finalmente, puede considerarse como la respuesta a la "Joven Escuela", de destacarse no sólo como individuos, sino como seguidores de su propia corriente.

De distintas maneras han reestablecido un diálogo más abierto y crítico con la idea de lo nacional, pero entendiéndola no como una representación abstracta de valores sino como un proceso dinámico y conscientizador.

Han hecho una revaloración de la producción artística: muchos de ellos están fuera del circuito del mercado, de la idea del buen gusto y de la exaltación de la calidad, han introducido nuevos modos de reproducción de sus obras entre las que se encuentra el xérox, y se alimentan muchas veces de una cultura urbana que surge de la pobreza.

Su intención de comunicarse con un público más amplio los ha sacado de los espacios cerrados (museos y galerías) y realizan eventos en la calle. Se han encontrado en muchas ocasiones con un público receptivo, pero quizás éste es uno de sus problemas puesto que en la mayoría de los casos no pueden continuar una labor más allá de la curiosidad eventual.

Muchos de estos grupos se forman por un tiempo corto y luego desaparecen. Lo que implica la necesidad de reformular más a fondo de qué se trata el trabajo grupal y el verdadero alcance de sus proposiciones.

Sería muy largo describir a tantos grupos, han surgido más de quince en los últimos cinco años que han reunido casi a cien artistas o trabajadores de la cultura como muchos prefieren ser llamados.

Hay cinco que aún siguen unidos y que por sus diferencias sería útil considerar. Ellos son: El Espacio Escultórico, No Grupo, Proceso Pentágono, Suma, Taller de Investigación Plástica.

El Espacio Escultórico se diferencia de los otros por ser el único encuadrado institucionalmente mientras, que los otros, se han formado espontáneamente y casi siempre están enfrentados a las instituciones. Está conformado por seis escultores, su trabajo en común se ha producido bajo el mecenazgo del discutible Rector de la Universidad Autónoma de Mexico, doctor Guillermo Soberón, y ha dado por resultado el magnífico Espacio Escultórico. Obra urbana, obra ecológica o quizás los dos conceptos se unen: Se trata de un enorme mar de lava rugoso enmarcado por 64 módulos lisos de cuatro por tres metros. Tiene la atracción de los antiguos círculos de piedra, está ligado al sentido monumental de la arquitectura prehispánica, y sin embargo, es una obra de moderna concepción espacial y que ha resultado, sin habérselo propuesto en una escultura más que penetrable, transitable (según el afortunado término de Juan Acha), su función surge de sus cualidades espaciales y estéticas, es un extraño foro desnivelado donde el público puede utilizar todas las partes para escuchar conciertos y otros eventos, hay veces no muy legítimos. El Espacio Escultórico tiene todas las cualidades de la experiencia sensible que surge de las formas que el espacio va formando y del tacto rugoso de la roca.

El No-Grupo es quizás el único en México que hace espectáculos teatrales para objetivar un discurso sobre el arte. Rechazan el término de preformance porque quizás se sienten anclados en un teatro de variedad que tiene raíces populares en México. Uno de sus cuestionamientos fundamentales para hacer un anti-discurso es la desmitificación de las grandes figuras del arte sobre todo en México y ponen en evidencia los mecanismos de propaganda y proteccionismo que los mantienen. Por otro lado les preocupa la educación artística y a través de un método de análisis de sus componentes demuestran de qué y cómo están hechas las obras de arte, su sistema de análisis lleva a la desaparición de la obra. Son este sentido nuestro, el mejor ejemplo de no-objetualistas.

La formación del grupo Proceso-Pentágono es la más complicada de todas. El grupo pionero empieza en 1973 y aún contínua. Sus miembros han variado, de repente son siete y de pronto, son tres. Su medio fundamental es la documentación y la ambientación y su temática persistente son los procesos de liberación en América Latina y en especial los desaparecidos políticos.

Piensan que el trabajo en grupo no se improvisa sino que surge como una necesidad de enfrentar el aparato burocrático estatal que administra la cultura, y a las mafias elitistas que consciente o inconscientemente reproducen la ideología dominante en este campo y "conlleva en sí la lucha contra el individualismo burgués y contra la concepción del mundo que tiene esta clase, la que actualmente detenta el poder".

Suma: se forma en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1976, dentro del taller de investigación visual en pintura mural coordinado por Ricardo Rocha. El análisis de la tradición mural les llevó a reconsiderar el concepto de arte público lo cual dio como resultado la pinta de muros en lotes baldíos. En un intento de sacar el arte a la calle e involucrar a un público mucho más vasto. Pintar los muros de lotes baldíos fue tanto un acto artístico tradicional como un ensayo de carácter conceptual. Es decir, por un lado las técnicas utilizadas (el informalismo) no presentan novedades, sin embargo, sacar el arte a la calle más que una manera efectiva de comunicarse con el público, es un comentario sobre el escaso contacto que galerías o museos tienen con el público y hacer la proposición de experimentar con otra forma de organizar el arte poniendo el énfasis sobre el espectador. Los miembros de Suma, conscientes de los grandes problemas de la urbe, han decidido ganar la calle y presentar eventos o experiencias que critiquen la cotidianidad.

En la búsqueda de nuevos modos de expresión han aprovechado material de desecho industrial, han reprocesado imágenes populares que proceden de la televisión, periódicos o fotonovelas y utilizado técnicas audiovisuales; cine super 8, fotografías y grabaciones sonoras. También han editado "libros visuales" mediante el fotocopiado o el mimeógrafo para mostrar su visión de la vida urbana.

El grupo Suma opina que la experiencia ha demostrado que el trabajo colectivo ligado a un interés común es una manera de ampliar su propia práctica artística orientada a hacer un arte plenamente diferenciado del artista interesado en la originalidad, lo cual en el fondo piensan como un síntoma de vinculación con el mercado internacional.

El Taller de Investigación Plástica (TIP), es, al contrario de los anteriores, un grupo que procede de la provincia. Lo cual elimina la obsesiva (aunque necesaria) preocupación por los problemas de la urbe. El TIP se ha dedicado sobre todo al mural comunitario y a paracticar un arte

sociológico que sin las pretensiones de un Hervé Fischer es a final de cuentas más efectivo. Los murales son realizados en pequeñas poblaciones por sus miembros y con la colaboración de los habitantes: los temas y las formas son inventados entre artistas y público y su terminación concluye con un festejo asociado a una fiesta local. En cuanto a lo que hemos denominado arte sociológico los integrantes del TIP han realizado marchas silenciosas vestidos como hombres sandwich en donde portan inscripciones increpando la presencia de presos políticos en dicha población y exigiendo su liberación.

Fue la manera de organizar la manifestación y el uso del silencio, que mantuvieron por encima de todas las presiones, lo que finalmente culminó en la libertad de los encarcelados.

El TIP se ha empeñado en realizar la crítica al Muralismo como una práctica artística de facto alejada de la colectividad, dados sus métodos de trabajo. Los miembros de este grupo se han impuesto períodos de investigación para desarrollarse como individuos y como productores, trabajan en talleres colectivos en donde intentan la confrontación entre la teoría y la conciencia social de los participantes.

ALGUNAS CONCLUSIONES:

Las experiencias no objetualistas tal como las hemos descrito no surgen de una necesidad de ponerse a la moda o seguir las vanguardias. Apuntan a una generación, sobre todo los integrantes de los últimos cuatro grupos, que reconoce los peligros del patrocinio estatal, que enfrenta críticamente la tradición del arte, la propia y la ajena.

El impacto frente a una urbe implacable donde la corrupción, el hacinamiento y el desorden visual no tienen límite, son una fuente de profunda inquietud por parte de estos artistas. Este crecimiento ha multiplicado y diversificado los ismos en forma caótica, inflado el mercado del arte y que señala un continuismo cada vez más aplastante de museos tradicionales y galerías comerciales, pretende ser detenido por esos grupos, creando un espacio si no para la acción por lo menos para la reflexión, reflexión sobre el arte pero más aún sobre problemas políticos que afectan a México y Latinoamérica.

El problema más grande que enfrentan es el público. Hace falta mayor análisis sobre algo que mencionábamos al principio, hay toda una cultura popular urbana y un arte culto que se ha hecho sobre la base de una población analfabeta, alejándola de esta idea del arte como experiencia y como acción, ¿qué alternativas podrían ofrecer a esa realidad?.

Los grupos tienen como gran problema su constante desintegración, la escasa documentación sobre lo que hacen, poco sobreviven y en momentos pareciera que estos también están por desaparecer. Es obvio que los problemas de un trabajo grupal son muchos, sin embargo creo que la aportación mexicana al no objetualismo, que es fundamentalmente interdisciplinario, es justamente materializar esta condición. De lograrse una continuidad, los grupos recién podrían empezar sus metas de largo alcance, que no pueden contentarse con poner una exposición, evento o performances de vez en cuando o publicar manifiestos ocasionales. Dónde desembocaría su obra llevada a las últimas consecuencias, es una incógnita. La cuestión es desarrollar en vez de la exaltación cada vez más aplastante del artista, una nueva práctica en el trabajo y la comunicación.

NOTAS:

1. Hermer, Irene. **De Mitos y Monitos.** Nueva imagen, México 1980.

2. Tibol, Raquel. **Calli,** Num. 39, México 1969.

3. Los principales miembros de La Joven Escuela son: Lilia Carrillo, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguerez, Alberto Gironella, Fernando García Ponce y Vicente Rojo.

4. Frerot, Christine. **Art Mural Et Peinture de Chevalet Dans le Mexique du XX eme siecle. La Formation Du Marché de la Peinture.** Tesis de doctorado. Ecole des hautes etudes en Sciences Sociales. París, 1980. p. 212.

5. **Ob. Cit.** p. 215. Ver también, Goldman, Schitra "La Pintura Mexicana en el Decenio de la Confrontación. 1955 - 1965". p. 33 a 41. **Plural** No. 85, Octubre de 1978.

6. Hay ciertas experiencias aisladas en la generación anterior que pudiesen fungir como antecedentes del post-modernismo. Si quisiéramos rastrear cierto género de eventos, aquellos en que el artista se transforma en la propia obra de arte, tendríamos que empezar por José Luis Cuevas que no distingue entre su arte y su vida. Sus múltiples apariciones en público, en las que amenaza con no volver al país porque en él no le hacen caso, la exposición compuesta por las sin duda hermosas cartas personales, de fino dibujo y caligrafía, que envía a sus famosos amigos o los recados a su esposa (pensados de antemano para ser exhibidas), o la presentación entre dibujos, acuarelas y tapices de un rincón erótico que consiste en unas cajitas que contienen su propio semen, y a cuyo lado se encuentra un muñeco de tamaño natural con la imagen de Cuevas y un cuartel que permite a las espectadoras tocar y besar su imagen, son algunos de los ejemplos que no son extraños a este género.

Más cercana a la idea de Performance, podríamos señalar la participación de Alberto Gironella en una obra de Alejandro Jorodowsky "La Opera del Orden" (1962). En este teatro-variedad, género inventado por los futuristas, Gironella realizó una escenografía al estilo de sus objetos, en la que argumentaba que el artista de la parte del escenario y que la presentación tendría que ser sonoro y olfativa. Disfrazado de San Francisco de Asís y adosado al ensamblado como si fuera parte de él, cantaba la Verbena de la Paloma, mientras que una señora hincada, vestida con un escote muy pronunciado y de espaldas al público freía tocino. Mezcla de erotismo y de desacralización religiosa, bien puede ser uno de sus tantos homenajes a Buñuel.

Diez años más tarde Gironella, será precursor de la ambientación al realizar una gran exposición evento: El Entierro de Zapata y otros enterramientos. Al lado de los grandes cuadros del entierro, el artista no utilizó la fotografía para documentar ciertas referencias a Zapata y llenó el Salón de Bellas Artes con bolsas de azúcar y de cañas pintadas en color verde plateado. La noche de la inauguración intentó revivir a la mexicana el ambiente de los grandes funerales barrocos. Hubo flores de muerto por todos lados, calaveras de azúcar y el resto de la parafernalia que acompaña a la celebración de los muertos en México. El día del estreno, fue acusado, a viva voz, por un seguidor de la Escuela Mexicana de traidor a los héroes de la revolución.

El interés del Entierro, es el diálogo crítico que el artista establece con un héroe de la historia nacional, que en general ha sido bastión de la Escuela Mexicana; Zapata figura estética antes que política fue descubierta por las fotografías de los hermanos Casasola y ha ejercido fascinación sobre poetas y artistas: Diego Rivera, Octavio Paz, Alberto Gironella, Arnold Belkin, Felipe Ehrenberg, Carlos Aguirre y otros. Gironella, en las pinturas del Entierro, hace hincapié en el mito campesino de la sobrevivencia de Zapata, mientras que en las fotografías reune varias composiciones referidas a la traición del caudillo del sur. El arte es visto como un doble concepto: Mito y realidad.

Finalmente Gironella en otro homenaje a Buñuel, medio ambientación y medio fiesta, sirvió una gran camilona en una galería de la Zona Rosa. La fiesta, en honor de los setenta y cinco años del cineasta español, contó con retablos y ensamblados con alusiones al trabajo de Buñuel, que fueron complementados por cincuenta borregos acordonados en un espacio de la galería (esto en honor del Angel Exterminador). Mientras los borregos berreaban Buñuel, Gironella, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y otros, bebían vino y comían lechón asado servidos enteros con todo y cabeza.

Dentro de la idea del evento desacralizador, Mathías Goeritz presentó en 1960, una muestra en la galería Antonio Souza que intituló: Los Hartos. Un manifiesto contra el individualismo, la experimentación enloquecida y la falta de espiritualidad en el arte, fue la base de una exposición de objetos indiferentes a la idea de gusto hechos por no artistas: Hartesanos, haprendices, hamas de casa hetc. El escándalo fue parte indispensable del evento y culminó con uno de los objetos de la exposición (un huevo fresco, obra de la hama de casa) estrellado sobre la frente de Goeritz por la irritada Alice Rahon.

7. Declaración en el periódico publicado por el salón independiente. México, III Salón Independiente, 1970.



Entre el 17 y el 21 de junio de este año y como una actividad independiente de la IV Bienal de Arte de Medellín, el Museo de Arte Moderno de Medellín, realizó el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano. El evento contó con la colaboración del personal de planta del MAMM, la asesoría para eventos especiales de Sol Beatríz Duque y la coordinación de Alberto Sierra, director de RE—VISTA. Juan Acha autor del presente artículo, actuó como director del coloquio.

EL COLOQUIO

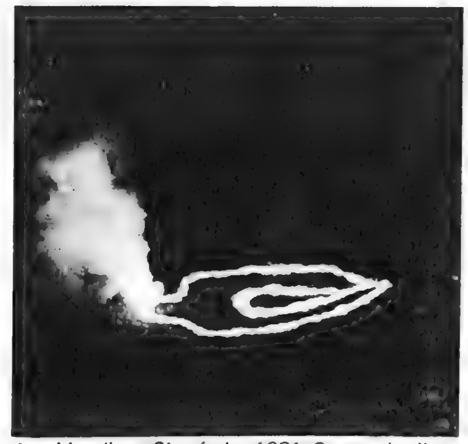
POR: JUAN ACHA

En términos generales, fue positivo el desarrollo de este evento en Medellín. No por haber sido un éxito que se mide en aplausos y panegíricos ni por sus conclusiones que no las hubo. Fue positivo por habernos dado a conocer parte de nuestra realidad artística, la que como toda realidad posee aspectos buenos y malos y es compleja y cambiante, resultando casi imposible conocerla en su totalidad, sobre todo la más reciente. Carece de importancia, desde luego, que le hayan llovido ataques al coloquio.

La Bienal contra el Colóquio

Lamentablemente, el hecho de celebrar este coloquio paralelo a la IV Bienal de Arte de Medellín, con el propósito de remarcar oposiciones y afinidades dialécticas y estimulantes, sirvió de pretexto para desencadenar los consabidos ataques de la lucha por el poder y por el prestigio artístico. En lugar de juntarse para arremeter contra alguno o algunos de los enemigos comunes, los artistas y los críticos se desgastaron embistiendo a sus colegas. Y como la lucha por el poder y por el prestigio artístico, tienen raíces mercantiles, muchos objetualistas se indignaron que se ponga en duda la alta jerarquía de sus mercancías, mientras otros tantos no-objetualistas buscaban sólo prestigio; prestigio que en arte hace de capital en busca de plusvalía.

El público y los críticos de estrecha mentalidad, se imaginaron que los no-objetualismos tienen por finalidad desalojar a los objetualismos y lo peor: supusieron enemistad entre los directivos del Museo de Arte Moderno de Medellín, organizador y sede del coloquio que nos ocupa, y las autoridades de la IV Bienal de Medellín. Resultado: los amigos de esta última se sintieron obligados —**noblesse oblige**— a lanzar ataques contra el coloquio y los no-



Ana Mendieta. **Sin título.** 1981. Su propia silueta dibujada, elaborada en tierra y quemada. Foto cortesía del MAMM.



Adolfo Bernal. **Medellín.** 1981. Carteles en tipografía. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Oscar Monsalve.



Jorge Ortíz. **Sin título.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín. Duración: 30 minutos. Foto Guillermo Melo.

objetualismos, sin reparar que la Bienal incluía estas manifestaciones artísticas. Menudearon, entonces, unas objecciones pobres en información y en actitudes progresistas, pero ricas en provincialismos.

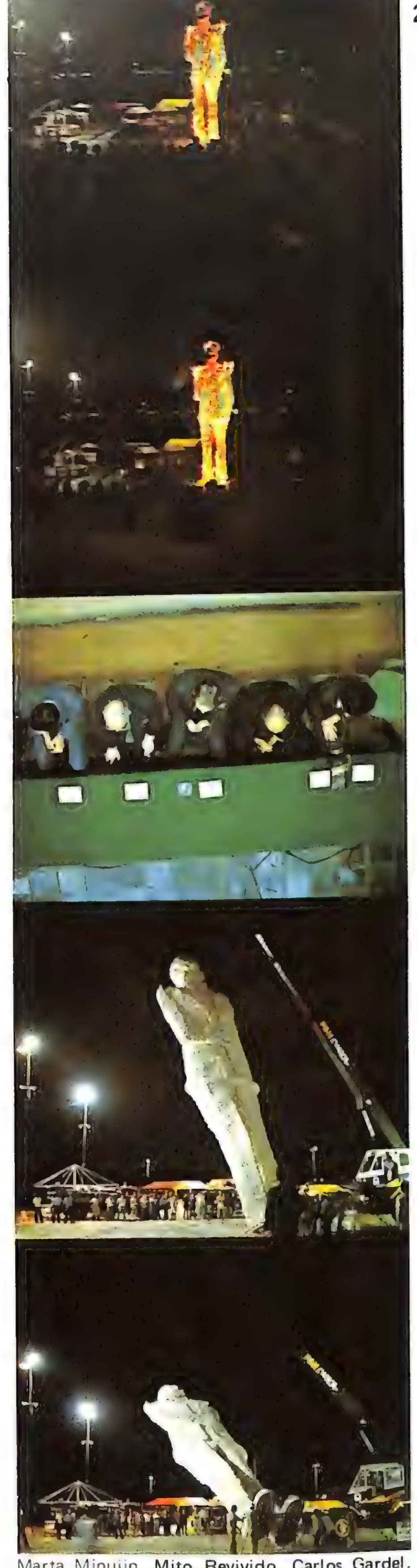
Tres fueron las objeciones blandidas con más énfasis y que mayor resonancia pública tuvieron, a saber: que los no-objetualismos utilizan objetos, que venden sus productos y que además de estas dos contradicciones internas que los invalidan, han periclitado por cuanto son manifestaciones que, en los países desarrollados, pertenecen ya el pasado.

A nadie escapa la falta (ocultamiento o mal uso) de información de las dos primeras objeciones. Porque los no-objetualismos distan de estar en contra de los objetos, en lo que se refiere a desistir de ellos o a pretender suprimirlos en las artes. Están en contra de la fetichización del objeto y de sus soportes renacentistas; soportes que animaron la fase progresista de la burguesía. También es harto sabido que no todos los no-objetualismos tienen por finalidad evitar las galerías y negarse a vender, puesto que en el capitalismo sería ilusorio escapar a la comercialización y de otro lado es menester darle la batalla al objetualismo en su propio terreno. Es más: el socialismo mismo no puede prescindir del comercio (como proceso simple) de los productos de consumo individual, tales como los objetos artísticos. No importa aquí si son abismales las diferencias entre el comercio capitalista y el socialista, como dos procesos sociales opuestos entre sí.

Por otra parte, la foto, el cine y la TV son capaces de fijar los actos efímeros e intangibles del no-objetualismo, con el fin de comercializar sus imágenes. Después de todo, achacar al proceso simple de la comercialización los males actuales del arte, implica enmascarar el proceso social que suscita al verdadero problema: el de las persuasiones y coerciones que ejercen los aparatos del Estado capitalista para crear necesidades artísticas espurias y reforzar



Carl André. **Autopista para hormigas.** 1981. Trabajo elaborado en tierra. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Oscar Monsalve.







Guilles Charalambos y Edgar Acevedo. **Sin título.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. Duración: 15 mintuos. Foto: Guillermo Melo.



Antonio Inginio Caro. **El Becerro de oro.** 1981. Objeto de cera consumido por el fuego. 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. Foto: Guillermo Melo.

Alberto Uribe. **Sin título** 1981. Escultura en madera y zunchos plásticos. Altura. 2.50 mts. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto. Guillermo Melo.

Marta Minujin. **Mito Revivido, Carlos Gardel.** 1981. Estructura metálica recubierta de algodón y combustible. Altura. 14 mts. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.

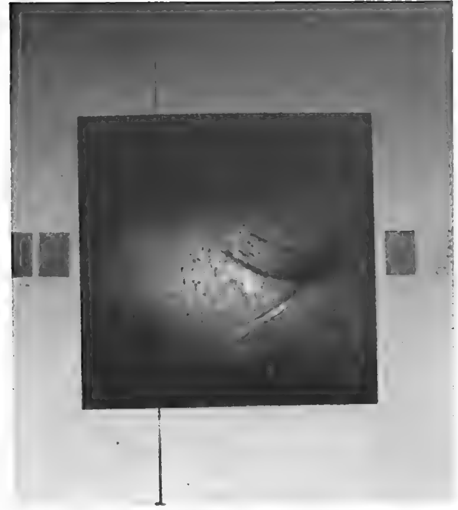
Carlos Zerpa. **Apuntes sobre un Doctor.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Duración: 30 minutos. Foto: Guillermo Melo.



Jonier Marín. **Celebración en el Trópico.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual MAMM. Duración: 30 minutos.



Pedro Terán. **Nubes para Colombia.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Duración: 30 minutos.



Autor: Alvaro Barrios. **Las obras de arte muy malas son muy buenas.** 1981. Pintura original de Fernando de Szyszlo y correspondencia entre Alvaro Barrios, director del Museo Duchamp del Arte Malo y el director de la IV Bienal de Medellín.

MEDELLIN FEB. 18 -1981

SEÑORA MAJA DESNUDA de G.
MUSEO del PRADO 1º PISO SALA XXXII
MADRID, ESPAÑA

ESTIMADA MAJA: COMO EL PROBLEMA CON EL ARTE CONTINUA SIN SOLUCIÓN, HEMOS DECIDIDO CERRAR INDEFINIDAMENTE EL MUSEO.
POR TAL MOTIVO LAS OBRAS de ARTE DEBEN ABANDONAR el MUSEO ANTES del DÍA 15 de MAYO DEL PRESENTE AÑO.
LE ROGAMOS HACER EXTENSIVO ESTE MENSAJE A SU VECINA LA VESTIDA.

ATTE.

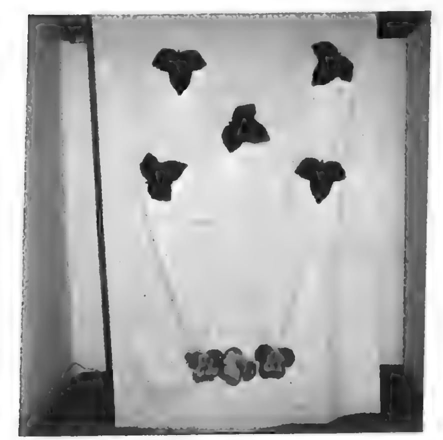
JUAN CAMILO URIBE-

Juan Camilo Uribe. **Correspondencia.** 1.981. Carta manuscrita. 0.28 x 0.21 mts.





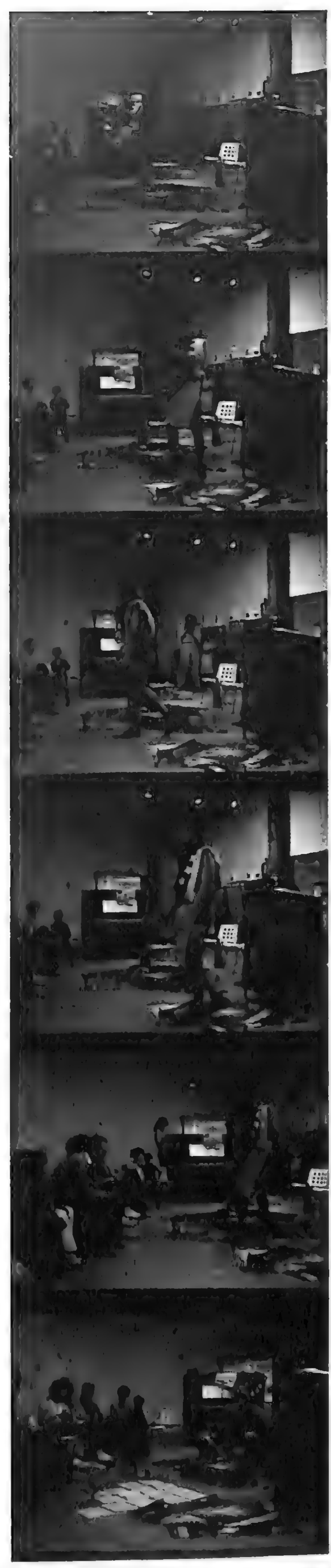
Diego Barbosa. **Pro-Testas en azul, blanco y rojo.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Duración: 30 minutos. Foto: Guillermo Melo.



Julián Posada. **Para una Venus.** 1981. Instalación 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM.



Alvaro Herazo. **Proyecto para sellar el mar.** 1981. Instalación en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual MAMM. Detalle.



Marco Antonio Ettedgui. **De Venezuela Marco Antonio Ettedgui invita al pueblo colombiano a intervenir en un evento sobre el problema limítrofe y humano del diferendo. La República de Venezuela me invitó a realizar una acción en el hermano país colombiano.** 13 de junio de 1981. Performance 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual MAMM. Duración. 60 minutos. Foto. Guillermo Melo.

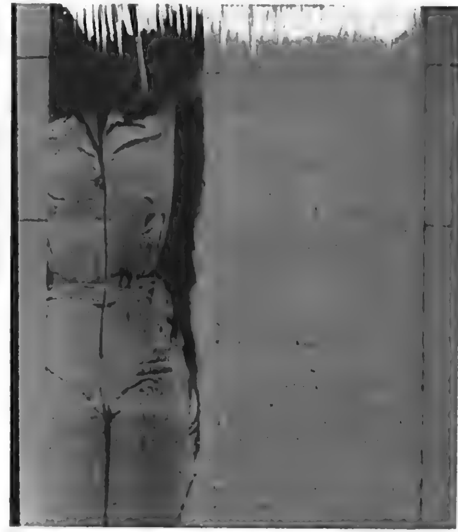
1

2

3



Germán Linares. **Sin título.** 1980. Papeles de colores y objetos en un parque.



Héctor Fuenmayor. **Sin título.** 1.980. Xerox y lápiz sobre papel. 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM.



Marie France Cathelat y Teresa Burga. **El perfil de la mujer peruana.** 1981. Audiovisual en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM.

1 Yeny Nan. **Acción divisoria del espacio.** 1981. Performance en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Duración: 30 minutos.

2 Liliana Porter. **Sin título.** 1981. Dibujo, serigrafía y objetos sobre paneles de 3.00 x 6.00 mts. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.

3 Alicia Barney. **Estratificaciones.** 1979. Tierra y basuras en tubos de vidrio de 3 mts. de altura. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.


Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez, Fabio Antonio Ramírez, **Jardín Blando.** 1981. Instalación en polibretano. 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Foto: Cortesía El Mundo.

así la ideología dominante. Existen —claro está— no-objetualismos marginales que se apartan de la distribución mercantilista, como principal finalidad. Y no sólo en el capitalismo.

La pobreza de actitudes progresistas se nos presenta palmaria en la tercera objeción. Porque alegar que los no-objetualismos han periclitado por pertenecer al pasado de los países desarrollados, constituye una aseveración propia de mentalidades colonizadas que supeditan todos nuestros valores a los de las naciones superdesarrolladas. Es cierto que ya quedó muy atrás el auge europeo y neoyorquino de los no-objetualismos. Pero también es innegable que cada día hay más artistas internacionales produciendo videos, acciones corporales y conceptualismos. De tal suerte que si hoy los latinoamericanos los practican, es por necesidad local y no por una importancia internacional que estaría generando modas y remedos entre nosotros.

LA EXPOSICION

Junto con el coloquio propiamente dicho del evento de Medellín, hubo una exposición de obras no-objetualistas, cuyas cualidades no todas eran buenas o excelentes. Así sucede siempre con toda realidad; también con la del arte, dada la diversidad humana de sus prácticas y obras, entre las que cabe distinguir las progresistas de las conservadoras. Porque ninguna manifestación artística constituye una solución cualitativa ni todos los artistas son progresistas. Una nueva manifestación artística es, a lo sumo, garantía de actualidad, en tanto presupone actitudes progresistas, las que de alguna manera traen consigo virtudes que no necesariamente son sensitivas o artísticas; si lo son, contravendrán los conceptos establecidos de calidad artística.

Sin embargo, consideramos sin importancia señalar aquí la calidad artística, así a secas. Precisamos más bien establecer la trayectoria que están tomando los no-objetualismos en los seis países latinoamericanos participantes (México, Venezuela, Colombia, Brasil, Perú y Argentina). Justamente en esto se diferencian críticos y teóricos. Porque los primeros se ocupan de la obra individual, mientras los otros prefieren tomar cuenta del curso de la totalidad nacional o latinoamericana. En cualquier caso, lo decisivo estará en señalar los diferentes grados de radicalidad postmodernista de los no-objetualismos, es decir, ver hasta qué punto cada obra o la totalidad subvierte los ideales hoy periclitados de la estética renacentista. Así superaríamos la idea de que arte es sólo lo bueno; idea que es la misma que argumenta tautológicamente que todo es de buena calidad en la clase social alta, ya que si no fuera así dejaría de ser clase alta. Pero el arte, igual que el hombre, puede ser bueno o malo, conservador o progresista, reaccionario o revolucionario en sus ideas y prácticas.

En la exposición había obras conceptualistas, videos, acciones corporales y ensamblaje-ambiente. Su tenor iba de lo intelectual a lo lúdico, escaseando el predominio del plano expresionista y abundando las obras que subvierten ideas de arte al uso, hechos políticos y la cultura en general. Como era de esperarse, fueron poquísimas y débiles las obras de video. Predominaba, en cambio, el número de obras conceptualistas con textos y/o fotografías, dentro de una amplia gama de actitudes.

Estuvieron presentes los conceptualismos que cuestionan las ideas establecidas de arte, sea las del museo (J. C. Uribe), las de la crítica de arte (A. Barrios) o las de la obra de arte (F. Ehrenberg). Un artista colombiano de la misma preocupación, prefirió distribuir fotocopias de sus brevísimos textos entre el público (C. Echeverry). También hubo obra poética de recio conceptualismo que aludía a la relación imagen-realidad (L. Porter) o que con sentido lúdico se internaba en el lenguaje (M. Lara). Otros artistas optaron por lanzar sus dardos a los mitos (el de Bolívar en el caso de D. Rísquez?) o por presentar un proyecto imposible (Sellar el Mar de A. Herazo?). Y si se exhibía la información fotográfica de un proceso (La Escultura Caminada de F. Eherenberg), se daba sesgo político a proyectos imposibles (W. Ludeña y H. Salazar) o se testimoniaba con fotos una acción entre lúdica y enigmática (Acción Furtiva de un grupo peruano), mientras los datos de una encuesta sicológica servían de expresión conceptualista (Perfil de la Mujer Peruana de T. Burga y M-F. Cathelat). Por falta de catálogo nos resulta imposible mencionar más obras (los apuntes suelen perderse). Por lo demás, Antonio Caro fue el gran ausente del conceptualismo colombiano.

En los ensamblaje-ambientes inscribimos la obra del grupo Proceso Pentágono de México (V. Muñoz y C. Fink) con sus actitudes políticas de avanzada (¿Cómo le supo el desayuno?), los volúmenes clásicos en gomaespuma de un grupo de arquitectos de Colombia (P. Gómez, J. M. Gómez y F. A. Ramírez) y la escenificación de un arrume de gran cantidad de cajas de cerillos, obra de Cildo Meirelles (Brasil) que incorporaba el elemento humano. Este tipo de manifestación ha devenido importante para combatir al objetualismo en la galería o museo. Emplea objetos, pero sus obras son efímeras y sus ricas connotaciones, capaces de una fuerte carga política que agudiza la precepción visual y la facultad de significar.

El número de acciones corporales fue mayor del esperado y resultó imposible ver todas. Los artistas venezolanos nos dieron la sorpresa con sus bien asimilados conceptos de tiempo y su espíritu postmodernista. Uno de ellos tomaba un mito popular como blanco (Apuntes sobre un doctor de C. Zerpa), en tanto dos artistas (Yeny-Nan con Acción Divisoria del Espacio) nos hacían sentir el tiempo real y tenso con fines conceptualistas. (La acción de P. Terán se nos escapó). Alusiones contra las ideas tradicionales de arte fueron lanzadas con sentido lúdico y fina sátira por el No-Grupo de México (Momen-

tos Plásticos de M. Bustamante, M. Herrera, A. Núñez y R. Valencia). A la acción de mayor despliege de recursos materiales y humanos, le faltó, por desgracia, uno o más eslabones que encauzaran los sentidos posibles de la sucesión de actos (De Amaru a Barthes, de M. Menujín y L. Maler). Sesgos conceptualistas tuvo la acción Sistemas Imaginarios del grupo Marzo (Manuel Marín) y el juego se dio en varias acciones de F. Ehrenberg. También participaron con acciones artistas colombianos (J. Marín, J. Ortíz, Geo Ripley, E. Acevedo y G. Charalambos). En términos generales, destacaba el conceptualismo artístico, lo lúdico y la vinculación con mitos populares.

Como complemento de la exposición se presentaron varias manifestaciones populares afines, procedentes de ferias y mercados, tales como las de adivinadores, curanderos y culebreros, quienes con su locuaz narrativa cautivaron durante horas a los aficionados al arte. También como complemento y en local aparte, se organizó una muestra de arte urbano, de suyo no-objetual, cuyas imágenes fotográficas deban cuentas de obras de arquitectos colombianos (P. Gómez, J. M. Gómez y F. A. Ramírez?), así como los espacios habitables y los transitables de L. Barragán y del Espacio Escultórico, una escultura transitable de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A modo de conclusiones, cabe subrayar al ausencia del expresionismo y la marcada tendencia a obras de tenor conceptualista, ya sea para subvertir ideas de arte, denunciar abusos políticos o asumir actitudes contraculturales. Así los artistas latinoamericanos de las nuevas generaciones recurren a prácticas que van a contrapelo de muchas décadas de emocionalismo romántico. Necesario hacer notar, sin embargo, la necesidad de un mayor conocimiento y profundización del mundo de Marcel Duchamp, con el fin de reforzar y fructificar el arte conceptual. Y si en los ensamblaje-ambientes tenemos el mejor instrumento de lucha no-objetualista en las galerías y museos, los conceptualismos se prestan más para la difusión clandestina de ideas políticas y contraculturales radicales.

EL COLOQUIO

La mayoría de las ponencias presentadas en el coloquio ofreció el panorama de las manifestaciones no-objetualistas en su respectivo país: Aracy Amaral con **Aspectos del No-objetualismo en el Brasil**; Rita Eder con **El No-objetualismo en México**; Alfonso Castrillón con **Reflexiones sobre el Arte Conceptual en el Perú y sus Proyecciones**, Eduardo Serrano con **Los No-objetualismos en Colombia** y como invitada especial Nelly Richards de Chile con **Cuerpo y Paisaje como Escena Crítica**. Las ponencias talvez suscitarían discusiones en algunos países con respecto a inclusiones u omisiones y a destacar unos artistas y aminorar otros. Sea como fuere, las ponencias nos confirmaron lo que vimos en la exposición y las conclusiones que de ella sacamos. Faltaría —eso sí— la panorámica de Argentina y la de Venezuela para completar el cuadro del no-objetualismo latinoamericano; sobre todo si se publica un libro con las ponencias.

Indole histórica y universal tuvo la ponencia de Alvaro Barrios **Sinopsis del No-objetualismo de Marcel Duchamp**, mientras la de María Elena Ramos **La Comunicación en las Artes Nuevas** giraba en torno a las cuestiones teoréticas de la lectura por el público de las manifestaciones no-convencionales o no-objetualistas.

Siendo las artesanías manifestaciones no-objetualistas, en tanto no buscan la obra única ni sus obras se hallan mitificadas, Néstor García Canclini se centró en los problemas y las experiencias actuales de la cultura popular y sus transformaciones, con el trabajo titulado **Del Mercado a la Boutique: Los Cambios Estéticos de las Artesanías en el Capitalismo**. Las otras ponencias fueron de naturaleza teórico-artística: **Post-modernismo y Prespectiva Post-óntica** de Jorge Glusberg a cerca de la Mecánica del postmodernismo, **Representación y Soporte Material** de Mirko Lauer sobre el problema que alude el título, que encuéntrase muy ligado al no-objetualismo y que el ponente centra en el retablo peruano **Teoría y Práctica No-objetualistas en América Latina** del suscrito que intentaba definir los no-objetualismos y el espíritu postmodernista, para situarlos en la realidad artística latinoamericana. Salvo la de Jorge Glusberg, estas ponencias teoréticas acusaron una predominante visión social del no-objetualismo.

Lamentablemente, las discusiones de las ponencias no tuvieron el curso deseado. Sucedió que al proyectar el coloquio se vió la imposibilidad de tener para cada ponencia dos comentaristas que encauzaran el debate. Por eso se decidió que una vez presentada la ponencia, interviniera el público. Mejor solución hubiese sido, sin duda, que todos los ponentes discutieran cada una de las ponencias, no obstante implicar esto una labor agotadora. La diferencia entre la ponencia y el público, casi todo de estudiantes de arte, era mucha e imposibilitó que la discusión se desplegara en un buen nivel intelectual.

Causas de esto fueron, a nuestro juicio, la falta de sentido dialéctico en el público, un arraigado monoesticismo que exigía definiciones centrípetas y definitivas del no-objetualismo y un maniqueismo rabioso que demandaba una crítica de las obras expuestas diviéndolas en buenas y malas. Por otra parte, era imposible que cuatro siglos de ideas renacentistas y una larga fetichización del objeto, fuesen resquebrajadas o destruídas con unas cuantas ponencias y en pocos días.

Era difícil, pues, que el público aceptase que el no-objetualismo constituye un fenómeno histórico, cuya razón de ser está en contraponerse a un objetualismo maleado y en completa degeneración y fetichización. Contraponerse, no con el fin de substituirlo, sino de recuperar la importancia de las acciones humanas ante el objeto. Dicho sea de paso, la fetichización del objeto no sólo incumbe al artista, también concierne al teórico, en la medida que necesitamos destruir las ideas de un arte como mera sucesión de objetos y el objeto como lo más importante del arte.

También resultaba difícil que los jóvenes estudiantes pensaran fueran de lo habitual y aceptasen que un teórico estudia una tendencia artística sin militar en ella. Claro: si tomamos conciencia de la fetichización del objeto, resultará forzoso aceptar las bondades teoréticas y relativas del no-objetualismo, sin importarnos las prácticas que defeccionan y hasta contravienen los ideales que deben alimentarlas.

Fué una lástima, en fin, que no se hubiese discutido el tema entre los ponentes. Quedó así sin ventilarse una pugna que presentimos en el no-objetualismo, entre los yanquicentristas que buscan remedar modelos y los que ven su aplicación política de izquierda. Porque si los síntomas no nos engañan, el no-objetualismo colombiano anda amenazada por un yanquicentrismo, por acción o reacción de los críticos mis que de los artistas.

Como complemento del 1o. Coloquio y paralelo a la exposición de arte urbano, se llevó a cabo un coloquio de un día sobre el tema, con las siguientes ponencias: **Política, Ideología y Estética Urbana** de Oscar Olea, **Hacia un Arte Urbano** de Lilly Kasner, **El Espacio Urbano en Colombia de Hoy** de Silvia Arango, **Semicubiacan** de Hersua, **Notas sobre la filosofía de "Site"** de Emilio Souza y **Desarrollo de mi Obra Escultórica** de E. Ramírez Villamizar. El arte a cielo abierto, público y que va más allá de lo visual, tiene cada día mayor interés entre los artistas latinoamericanos.



Mirko Lauer (Perú, 1947), Director del Seminario de Teoría Social del Arte, de Lima; miembro del comité directivo de las revistas "Hueso Húmero" y "Sociedad y Política"; director de Mosca Azul Editores (Lima); miembro de la directiva del Centro de Investigaciones Sociales (CEIS) del Perú. Ha publicado: **Szyszlo: Indagación y collage** (1975) y una **Introducción a la pintura peruana del siglo XX.** En la actualidad es uno de los coordinadores de la **Bibliografía comentada sobre arte y sociedad** que está realizando el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (México) y trabaja en un libro sobre la producción plástica del precapitalismo contemporáneo andino.

REPRESENTACION Y SOPORTE MATERIAL

POR: MIRKO LAUER

Hasta hace unos decenios el retablo fue exclusivamente un altar portátil, una caja de madera transportable por un hombre o una acémila, con dos puertas y un remate triangular para representar el techo a dos aguas de las iglesias; unas figuras de yeso pintado presentan a los personajes celestiales, terrenales e infernales de la mitología católica, siempre en un mismo orden ritual, en unas cuantas escenas básicas, como el nacimiento de Cristo, el tormento de los condenados o las plegarias de los fieles. El retablo original era un objeto artístico explicable a partir de algunas necesidades religiosas de los fieles indígenas: prolongar hacia sus domicilios la iglesia hispánica o aproximarla a sus lugares de trabajo, dar una versión más cercana a la propia cultura de una imaginería ajena a ella desde el primer momento. Una religiosidad animista como la andina posiblemente no se resignó a que lo divino quedara confinado a las umbrías iglesias, y acogió con entusiasmo aquel género hispánico que abría las puertas de la religiosidad sobre lo cotidiano. Un código religioso y estético básicamente común permitió que esas obras fueran realizadas a pedido: sus formas y su sentido pre-existían en la imaginación del creador y del comprador; las variaciones eran un subproducto de la técnica: rasgos no relevantes para la comunicación artística.

A nadie se le ocurrió, hasta donde tenemos noticia, producir un retablo que contuviera algo distinto de los elementos del culto, o presentar muñecos de yeso de esas dimensiones fuera de su caja original (el 'nacimiento', que deja a las figuras en libertad, fue un género claramente diferenciado). No había posibilidad de imaginar para esas obras un uso distinto del religioso: rezar ante ellas, encenderles velas, ubicarlas en un lugar donde fueran testimonio de piedad. Como objeto y como manifestación espiritual, el retablo estuvo determinado por la organización de los valores de uso en una sociedad precapitalista: nace de la ruralidad, de las grandes distancias y la ausencia de transportes que las acortaran, de la poca densidad demográfica y religioso-institucional de aquel mundo. La idea de remedar la arquitectura de una iglesia viene, como la iglesia misma, de España; la idea de lo portátil viene seguramente de los altares de campaña, utilizados en las guerras hasta hoy. La madera y el yeso son el signo de la popularización de este arte: hubo alguna vez retablos de oro de 24 kilates, plata esterlina y pan de oro.

En un arte del precapitalismo como ese existe un tipo particular de unidad entre los aspectos inmateriales (lo espiritual, la imagen o la representación) y los materiales, que proviene de la manera concreta como ese arte es producido: un equilibrio ritual entre la oferta y la demanda, que asocia de manera estrecha la forma final con la identidad de los pequeños grupos subculturales de la sociedad; un bajo nivel de especialización, y por ello también un mayor potencial de difusión de la creatividad y la posibilidad de que ella sea compartida entre creador y comprador; un predominio de lo utilitario directo, es decir vinculado al ritmo de la supervivencia cotidiana. Es así que lo público/ritual y lo doméstico/utilitario juntos constituyen el límite social e histórico de las configuraciones de la imagen y del soporte material, y de la relación entre ellas. La representación no se da, pues, sobre una superficie abstracta, sino 'directamente sobre' objetos no especializados en representar: recipientes, muebles, adornos, prendas, etc. La organización de esa representación sigue la de las formas de esos objetos, ellas son uno de sus límites. En tal situación es difícil encontrar una obra capaz de tener sentido dentro de una cultura del precapitalismo exclusivamente por lo que representa; no encontramos propiamente estética, pues ésta no tiene allí un objeto propio diferenciado. Del mismo modo no encontraremos un soporte material capaz de valer sólo por su condición de portador especializado de la representación, pues tal soporte en el precapitalismo se define a partir de diversas utilidades, el valor de uso lo satura, y el artístico es sólo uno de ellos.

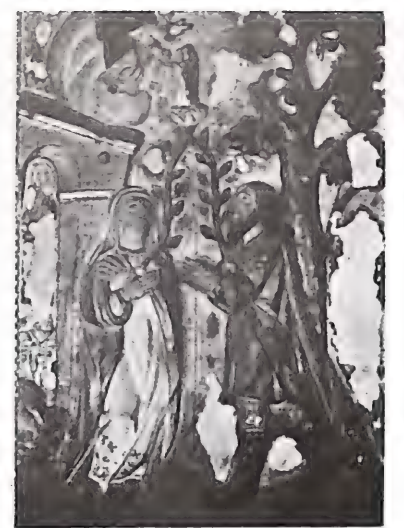
Para la mayor parte de los rituales religiosos animistas-politeístas del precapitalismo el objeto es su representación, un poco como en el nominalismo vulgar las palabras son las cosas. No hay, pues, allí propiamente una representación en el sentido en que la entendemos hoy, sino 'presencia efectiva' de la divinidad, o captura mágica 'efectiva' del objeto. En su manifestación original como objeto de un culto básicamente monoteísta, pero atravesado por un animismo original nunca erradicado del todo por occidente, el retablo permite la idea de una divinidad portátil y sustituye la presencia efectiva por una representación (simbólica o literal). Pero uno de los elementos que mantiene aquí la soldadura entre representación y soporte material por un largo período histórico es la idea de una presencia efectiva de lo divino, una incapacidad social para concebir la representación como ficción. Entonces la representación tiene que ser 'imagen y semejanza': el orden natural impone un modelo de inmutabilidad a la sociedad y a la plástica.

A partir de los años veinte el campo andino se va haciendo gradualmente capitalista y laico. Ya en 1945 José Sabogal había encontrado retablos ayacuchanos no religiosos, o al menos no directamente católicos, dedicados a la fiesta y al trabajo. Quince años después este tipo de retablo era ya frecuente en las ferias regionales y las tiendas urbanas de artesanía, en las que el propio mercado de tales objetos se transformaba; veinticinco años después, luego de una reforma agraria y del paso del capitalismo a condición de predominante en el agro, el retablo era ya un género en evolución acelerada, que encarnaba una nueva situación. En los años 70 Enrique y Maximiliana Sierra, del Cuzco, desarrollan un tipo de retablo en que la forma original del altarcillo que parodia una construcción permanece (aunque el triángulo que representaba el techo a dos

aguas ha sido reemplazado por remates que imitan molduras de mobiliario antiguo), pero donde la caja es ahora el marco tridimensional de una escenografía urbana y laica: la nostalgia del Cuzco republicano. Otro ejemplo significativo es el de los 'retablos de yeso' concebidos para pasar de la combinación de carpintería y modelado de los retablos originales a una producción seriada en moldes. En un caso se apropia un soporte material para una nueva representación; en otro se busca un nuevo soporte para la antigua representación. Lo que no resiste en ninguno de los casos es la anterior unidad entre imagen y soporte material.

Una nueva configuración de la estructura productiva rompe las anteriores formas de organización de la representación y del soporte material, y de las relaciones entre ellas. En este caso concreto —el tránsito del precapitalismo al capitalismo en los Andes peruanos— la representación se libera de su **anterior** soporte e inicia un cambio de creciente mimetismo con la mercadería: su lógica ya no es la del rito católico en un contexto de baja densidad y de ruralidad, sino la lógica de la intercambiabilidad abstracta y universal. Hacia esa lógica van avanzando todos los elementos que conforman el objeto artístico.

En términos generales en occidente hay un disloque entre representación y soporte material que corresponde a, y se hace dominante con, la llegada del capitalismo, y encuentra una nueva articulación con el desarrollo de una superficie independiente de numerosas determinaciones del uso directo: el lienzo enmarcado, como representación abstracta y universal del espacio, y base material perfectamente intercambiable para múltiples representaciones. El lienzo enmarcado es la 'moneda' de la representación, cuyo único uso es sostener sobre su superficie la representación. La consagración del lienzo y del marco como símbolos universales del carácter abstracto de la realidad representable cancela la posibilidad de una presencia de lo **trascendente** y abre la posibilidad de la representación como ilusión. La célebre anécdota de las frutas del cuadro griego antiguo que los pájaros, confundidos, llegaron a picar se convierte, paradójicamente, en una ley universal del arte. Pero esta ilusión no está dada únicamente por la capacidad mimética de la figuración, sino por la capacidad mimética de la mercancía. Esta ilusión es también la nueva ilusión ideológica de una no materialidad del arte: marco, lienzo, base escultórica, pedestal, son también parte del soporte material de las teorías idealistas del arte: su sentido profundo es 'desaparecer' fundidos en el intercambio de mercancías y permitir el mantenimiento de la unicidad de la obra de arte bajo el capitalismo.



Retablo Colonial. Autor anónimo. Tunja Colombia.

Al igual que el retablo, el cuadro como objeto encarna las determinaciones de su forma de ser producido: en un momento de alta especialización de los creadores plásticos, el lienzo es su parcela privada de realidad, así como para el comprador es la manera de privatizar una representación sin tener que someterla a los avatares del uso directo. El lienzo enmarcado libera a la representación del reino de lo cotidiano y supuestamente la proyecta hacia los dominios de lo trascendente, y en ello sublima la materialidad de una cultura donde lo material es determinante. La propia rectangularidad del lienzo es una 'ventana' que comunica la estructura de la ciudad, sobre todo de la cuadriculada urbe hausmaniana, con la estructura de la vivienda privada. El capitalismo industrial heredó el cuadro del capitalismo mercantil y lo convirtió en el territorio privilegiado del arte, allí donde las determinaciones de la base material podían 'desaparecer', fundirse en el paisaje, del mismo modo que la ideología del liberalismo busca hacer desaparecer las realidades económicas sobre las que se asientan la sociedad y la cultura capitalistas. Ferreira Gullar ha señalado agudamente cómo la aparición del no-figurativismo, al poner en crisis un aspecto de la representación (su literalidad) convierte al cuadro mismo en uno de los temas privilegiados de la pintura occidental contemporánea.

En el momento de su aparición como manifestación dominante de soporte material de la plástica (mucho antes de la aparición del capitalismo industrial), el cuadro tiene que haber sido visto en occidente como un factor de liberación. Liberación de la significación respecto de la forma, liberación de los artistas respecto de su forma vigente de existencia social. El abandono de un soporte material superado por la nueva configuración de las determinaciones de la estructura productiva se presenta como la imagen misma de la libertad, y como un triunfo de la significación; sin embargo su signo profundo es también permitir que los creadores plásticos satisfagan nuevas necesidades del sistema social bajo el que viven. Hablando sobre el nacimiento del mercado europeo de arte en el S. XIX, Raymonde Moulin nos recuerda que en el momento en que el comerciante se ha hecho cargo de la defensa de una obra y ha asegurado su comercialización, y el mercado se ha constituído en una estructura que acoge abiertamente a los excluídos del salón oficial, los artistas han tenido la sensación de que conquistaban su independencia'. Esa independencia era la secuela natural de la libertad que ya se habían dado los artistas en la representación. Pero el proceso al que apunta Moulin puede tener varias direcciones: de la representación a la forma de circulación social, como en el caso del mercado europeo de fines del S. XIX, o de las necesidades de la circulación económica y en el soporte material, como en el caso del retablo andino.

Sin embargo aquello que hemos venido llamando hasta aquí soporte material no es únicamente, ni siquiera principalmente, los materiales y la configuración de los materiales de que está hecha físicamente una obra de arte, sino también, y sobre todo, la forma de existencia social de dicha configuración, pues si bien es cierto que los lienzos y sus marcos fueron los mismos en el salón oficial y en la sala del **marchand**, ellos no son sino un aspecto exterior de la materialidad del soporte material: también el propio salón y la propia galería forman parte de los respectivos soportes materiales, como en el caso del retablo es parte del soporte material la inexistencia de una forma de mercado abierto. Marx define el valor de cambio también como el substrato material del valor de uso en el capitalismo. Sin duda las formas de existencia social de la obra terminarán por modificar, gradualmente o por saltos, la conformación de los materiales físicos de la obra misma. El cuadrángulo (que en un momento Fred Forest someterá a la implacable ironía de su obra 'El Metro Cuadrado Artístico') nace con la madera y sobrevive la dependencia feudal del artista, respecto de la nobleza, su dependencia del nuevo estado capitalista, en su fase mercantil y en la industrial. Las infantas de la corte española, las imágenes de la esposa de Rembrandt, las mujeres campestres del impresionismo, la

aguas ha sido reemplazado por remates que imitan molduras de mobiliario antiguo), pero donde la caja es ahora el marco tridimensional de una escenografía urbana y laica: la nostalgia del Cuzco republicano. Otro ejemplo significativo es el de los 'retablos de yeso' concebidos para pasar de la combinación de carpintería y modelado de los retablos originales a una producción seriada en moldes. En un caso se apropia un soporte material para una nueva representación; en otro se busca un nuevo soporte para la antigua representación. Lo que no resiste en ninguno de los casos es la anterior unidad entre imagen y soporte material.

Una nueva configuración de la estructura productiva rompe las anteriores formas de organización de la representación y del soporte material, y de las relaciones entre ellas. En este caso concreto —el tránsito del precapitalismo al capitalismo en los Andes peruanos— la representación se libera de su anterior soporte e inicia un cambio de creciente mimetismo con la mercadería: su lógica ya no es la del rito católico en un contexto de baja densidad y de ruralidad, sino la lógica de la intercambiabilidad abstracta y universal. Hacia esa lógica van avanzando todos los elementos que conforman el objeto artístico.

En términos generales en occidente hay un disloque entre representación y soporte material que corresponde a, y se hace dominante con, la llegada del capitalismo, y encuentra una nueva articulación con el desarrollo de una superficie independiente de numerosas determinaciones del uso directo: el lienzo enmarcado, como representación abstracta y universal del espacio, y base material perfectamente intercambiable para múltiples representaciones. El lienzo enmarcado es la 'moneda' de la representación, cuyo único uso es sostener sobre su superficie la representación. La consagración del lienzo y del marco como símbolos universales del carácter abstracto de la realidad representable cancela la posibilidad de una presencia de lo trascendente y abre la posibilidad de la representación como ilusión. La célebre anécdota de las frutas del cuadro griego antiguo que los pájaros, confundidos, llegaron a picar se convierte, paradójicamente, en una ley universal del arte. Pero esta ilusión no está dada únicamente por la capacidad mimética de la figuración, sino por la capacidad mimética de la mercancía. Esta ilusión es también la nueva ilusión ideológica de una no materialidad del arte: marco, lienzo, base escultórica, pedestal, son también parte del soporte material de las teorías idealistas del arte: su sentido profundo es 'desaparecer' fundidos en el intercambio de mercancías y permitir el mantenimiento de la unicidad de la obra de arte bajo el capitalismo.



Retablo Colonial. Autor anónimo. Tunja Colombia.

Al igual que el retablo, el cuadro como objeto encarna las determinaciones de su forma de ser producido: en un momento de alta especialización de los creadores plásticos, el lienzo es su parcela privada de realidad, así como para el comprador es la manera de privatizar una representación sin tener que someterla a los avatares del uso directo. El lienzo enmarcado libera a la representación del reino de lo cotidiano y supuestamente la proyecta hacia los dominios de lo trascendente, y en ello sublima la materialidad de una cultura donde lo material es determinante. La propia rectangularidad del lienzo es una 'ventana' que comunica la estructura de la ciudad, sobre todo de la cuadriculada urbe hausmaniana, con la estructura de la vivienda privada. El capitalismo industrial heredó el cuadro del capitalismo mercantil y lo convirtió en el territorio privilegiado del arte, allí donde las determinaciones de la base material podían 'desaparecer', fundirse en el paisaje, del mismo modo que la ideología del liberalismo busca hacer desaparecer las realidades económicas sobre las que se asientan la sociedad y la cultura capitalistas. Ferreira Gullar ha señalado agudamente cómo la aparición del no-figurativismo, al poner en crisis un aspecto de la representación (su literalidad) convierte al cuadro mismo en uno de los temas privilegiados de la pintura occidental contemporánea.

En el momento de su aparición como manifestación dominante de soporte material de la plástica (mucho antes de la aparición del capitalismo industrial), el cuadro tiene que haber sido visto en occidente como un factor de liberación. Liberación de la significación respecto de la forma, liberación de los artistas respecto de su forma vigente de existencia social. El abandono de un soporte material superado por la nueva configuración de las determinaciones de la estructura productiva se presenta como la imagen misma de la libertad, y como un triunfo de la significación; sin embargo su signo profundo es también permitir que los creadores plásticos satisfagan nuevas necesidades del sistema social bajo el que viven. Hablando sobre el nacimiento del mercado europeo de arte en el S. XIX, Raymonde Moulin nos recuerda que en el momento en que el comerciante se ha hecho cargo de la defensa de una obra y ha asegurado su comercialización, y el mercado se ha constituído en una estructura que acoge abiertamente a los excluídos del salón oficial, los artistas han tenido la sensación de que conquistaban su independencia'. Esa independencia era la secuela natural de la libertad que ya se habían dado los artistas en la representación. Pero el proceso al que apunta Moulin puede tener varias direcciones: de la representación a la forma de circulación social, como en el caso del mercado europeo de fines del S. XIX, o de las necesidades de la circulación económica y en el soporte material, como en el caso del retablo andino.

Sin embargo aquello que hemos venido llamando hasta aquí soporte material no es únicamente, ni siquiera principalmente, los materiales y la configuración de los materiales de que está hecha físicamente una obra de arte, sino también, y sobre todo, la forma de existencia social de dicha configuración, pues si bien es cierto que los lienzos y sus marcos fueron los mismos en el salón oficial y en la sala del marchand, ellos no son sino un aspecto exterior de la materialidad del soporte material: también el propio salón y la propia galería forman parte de los respectivos soportes materiales, como en el caso del retablo es parte del soporte material la inexistencia de una forma de mercado abierto. Marx define el valor de cambio también como el substrato material del valor de uso en el capitalismo. Sin duda las formas de existencia social de la obra terminarán por modificar, gradualmente o por saltos, la conformación de los materiales físicos de la obra misma. El cuadrángulo (que en un momento Fred Forest someterá a la implacable ironía de su obra 'El Metro Cuadrado Artístico') nace con la madera y sobrevive la dependencia feudal del artista, respecto de la nobleza, su dependencia del nuevo estado capitalista, en su fase mercantil y en la industrial. Las infantas de la corte española, las imágenes de la esposa de Rembrandt, las mujeres campestres del impresionismo, la

formidable mujer que encarna a la libertad guiando al pueblo el siglo pasado y las señoritas de Avignon en apariencia coexisten todas sobre un mismo soporte material. En un aspecto externo y literal, es así. Pero por debajo de esta apariencia el soporte material va evolucionando, hasta entrar en una crisis que llega incluso a modificar —como ha sucedido con el nó-objetualismo— la conformación física de ese soporte material. Frente a la idea de la representación como una 'ideología en imágenes' que nos presenta Nicos Hadjinicolaou, tenemos pues que poner la de la estructura compleja del soporte material como una 'ideología en relaciones de producción', si se nos permite jugar un poco con las palabras.

El cuadro encarna su existencia social de diversas maneras: su función pública lo agranda, siguiendo los pasos de la arquitectura del poder; su función privada lo reduce al formato de la intimidad hogareña de la burguesía. En todos los casos es su forma de existencia social básica —el mercado de arte bajo el capitalismo premonopólico— la que determina diversos aspectos de su configuración material: debe ser transportable (intercambiable), debe ser durable (acumulable) y debe ser indentificable (diferenciable). Durante un largo período histórico, anterior al predominio de la industria, el cuadro debió ser único, no tanto porque no pudiera ser reproducido (existían los copiadores y las copias) sino porque su unicidad encarnaba dos realidades importantes: el **aura** de la obra artística a que se refiere Walter Benjamín, que la convertía en uno de los pilares de las explicaciones y justificaciones religiosas de la realidad social, y de otro lado la sumisión del creador (humano y único) a los beneficiarios de aquellas explicaciones: la corte, la academia, el mercado (como representante corporativo del comprador privado) sucesivamente. Está, además, la asociación de lo único con lo espiritual y lo múltiple con lo utilitario, de alguna manera vinculadas al juego de prestigios dentro de una cultura ordenada por los mecanismos de la oferta y la demanda.

El cuadro fue el escenario privilegiado —neutro sólo en su aspecto más exterior— de las evoluciones de la representación en occidente. Sin embargo las más profundas y violentas revoluciones en los sistemas de representación (estilos, corrientes, tendencias, etc.) han tendido a darse sin afectar inmediatamente la estructura física de su soporte material. De toda la tradición de ilusión forjada desde los orígenes de la hegemonía capitalista en el renacimiento (la 'alienación artística' a que se refiere Mario Perniola), las ideologías artísticas posteriores al impulso jacobino de la revolución francesa optaron por conservar la idea de la autonomía de la representación respecto de su soporte material. Es por ello que las batallas de los impresionistas y de los realistas en el S. XIX coinciden en la búsqueda de una mayor aproximación a la verdad, o a lo real, dentro de los parámetros de una visión ilusionista, e ilusionista, de la plástica. Los impresionistas avanzarán en su búsqueda prolongando la síntesis naturalista a través de nuevos recursos de técnica pictórica; los realistas prolongaron una centenaria literalidad a través de una puesta al día de los temas. La revolución en las relaciones de producción del arte que significó el surgimiento del galerista y del mercado no, figuraba en el programa de los impresionistas: estaba inscrita en su nuevo tratamiento de la realidad. La conversión del realismo en pretexto de todos los llamados al orden conservadores en la plástica de este siglo tampoco fue una intención deliberada de los realistas: estaba implícito en la manera como trataron una nueva realidad.



Christo. **La cortina del valle.** 1970–1972. Grand Hogback, Rifle, Colorado, ancho: 348.75-381.70 mts. Alto: 51.60-101.80 mts.; 15.520 Mts. cuadrados de nylon poliamyde; 110.000 libras de cable de acero y 800 toneladas de concreto.

Desde hace por lo menos dos decenios es perceptible una nueva forma de organización de la manera como circula una parte de la creación plástica bajo el capitalismo central, y que es preciso todavía estudiar. La célebre 'Valley Curtain' del creador conceptuador Christo Javacheff, que colgó durante 28 horas en Grand Hogback (Colorado) en 1972 es un buen ejemplo para abordar esta nueva realidad. En los dos años de preparación de la gigantesca cortina que 'cerró' un valle de casi trescientos metros de ancho, Christo coordinó la colaboración de cuatro museos y no menos de diez empresas. Tal como la vemos en las inevitables fotografías, aquella cortina fue una gigantesca doble ironía acerca del lienzo enmarcado y la domesticidad (ese reino del hombre privado en cuyo centro ubica Benjamín al coleccionista), y al mismo tiempo un comentario complejo acerca de las relaciones entre el arte y la naturaleza, una burla a las pretenciones de eternidad de las obras entonces consideradas convencionales. Tal como lo sugieren los catálogos documentales de la obra, la coordinación ha tenido en ella un estatuto de importancia pareja a la de su efímera existencia formal. Simon Marchan postula que uno de los ejes para comprender el no-objetualismo es esta propensión a hacer aparecer el proceso de creación (o al menos una parte de él) como la obra misma. Este es uno de los aspectos a partir de los cuales se desarrolla la idea de lo efímero en el nuevo arte: pero si bien el proceso es por definición efímero en relación al producto acabado, también es cierto que la durabilidad de la obra se ha trasladado a otro nivel de su soporte material, a la estructura social de la cual ella es imagen.

La materialidad faraónica de la cortina parodia la envergadura de la gran tecnología industrial (como el volumen del retablo parodia la relación entre el hogar y la iglesia en el contexto andino, y el cuadro imita las escalas y las formas de la oficina y el domicilio privado), y de otro lado la existencia social de esa materialidad, que demora dos años en articular su efímera concreación, recuerda demasiado bien facetas de la actividad del **big business** internacional. Los nuevos elementos en relación a nuestro esquema de relaciones entre representación y soporte material son numerosos, y por el momento per-



miten hipótesis mas no sistematizaciones acabadas. Hoy empieza a hacerse evidente en qué medida la relación entre el lienzo enmarcado y la representación es una estructura ligada de manera directa a la ilusión. El paso al no objetualismo en todas sus formas (happening, arte conceptual, body art, etc.) elude la confluencia con lo teatral, que se mantiene —como escenografía y como actuación— como el dominio privilegiado de la ilusión en la representación. El arte no objetual no busca, pues, representar con mayor o menor exactitud una realidad, sino ser esa realidad. Desaparecido el reino de la ilusión, la materialidad es absoluta y penetra, colonizándola, la representación misma. Es inevitable aquí volver los ojos hacia las creaciones religiosas del precapitalismo, donde se produce un fenómeno similar en sus aspectos más exteriores: ausencia de representación, énfasis en la presencia efectiva.

Una obra como 'Valley Curtain' se inserta centralmente en dos factores importantes de la nueva situación de la circulación de la obra de arte (y por ello la hemos elegido, más que por considerar que ella sea una norma universal del no objetualismo): 1. La aparición de un nuevo tipo de patronazgo que une en una misma perspectiva los intereses del capital monopólico (sus empresas y su Estado); 2. La agudización de la contradicción entre un auge técnico de las posibilidades de la reproducción de la obra de arte y un límite efectivo de tales posibilidades dado por las características específicas del objeto cultural como mercancía. La tendencia general del no objetualismo vanguardista contemporáneo está vinculada a este desarrollo, y ello es más perceptible en sus sectores de punta, a los que la obra de Christo por cierto pertenece. El fenómeno llamado 'Corporate Investment in the Arts', cuya expresión institucional más acabada es el Business Comittee for the Arts (BCA) norteamericano, ha pasado de un presupuesto de 22 millones de dólares en 1965 a 56 millones en 1973 a 250 millones en 1979. Ya en 1976 este tipo de gasto daba cuenta del 12% de la 'filantropía' de las multinacionales. Los mecanismos de esta nueva situación son algo más complejos que la búsqueda del alivio tributario, en la medida en que concurren a rediseñar la forma de circulación de la obra de arte, y a partir de allí sus propias características.

Por el lado de los creadores uno de los impulsos radicales hacia el no objetualismo ha sido el rechazo de los mecanismos de mercado (aquellos mismos que fueran bienvenidos en la segunda mitad del S. XIX) y la asociación del soporte material —visto en su aspecto más limitado de materialidad física— con la dependencia de sus obras respecto de ese mercado. Uno de los argumentos radicales más difundidos al inicio del movimiento no objetualista era que no hacia un objeto vendible. En efecto, si retiramos un aspecto de la materialidad de la obra, dejaremos sin piso un aspecto de su circulación como mercancía; pero es imposible retirarle **todas** sus determinaciones materiales. La otra cara del sueño Duchampiano de la inefabilidad es el hecho de que la mercancía no es en última instancia sólo objeto tangible, sino trabajo coagulado, para usar la truculente metáfora de Marx. Entonces lo que entre en crisis no es el carácter de mercancía de la obra de arte, ni su objetualidad, realmente, sino aquella parte de su circulación en el mercado que representan la galería y el marchand, en su sentido tradicional, decimónico, de comerciantes en obras individuales. El sueño de autonomía de los artistas frente a la academia y el salón se ha convertido en occidente en el sueño de la autonomía frente al mercado abierto. 'Inmaterial', efímero, único a menudo, el no objetualismo busca también devolver a los artistas el monopolio de su propia obra, aquella **aura** que en los principios del mercado capitalista les dió el margen necesario para su propio desarrollo.

Es así que a las galerías les resulta difícil acumular la mayor parte de la producción no objetual, y pasan a convertirse a menudo en los intermediarios entre la corporación y el artista individual. Sin embargo el desarrollo de la estructura social nueva, del nuevo soporte material que constituyen las relaciones de producción en el arte bajo el capital monopólico, trasciende ese nuevo rol de las galerías y busca la creación de sus propias instituciones (y esta poca durabilidad de algunas experiencias intermedias es evidente, por ejemplo, en la suerte que corrió el **Salón des Refusés** francés como institución de tránsito reformista hacia el mercado abierto). Un curador norteamericano planteaba hace unos pocos años que el carácter abrasivo de las nuevas relaciones entre la empresa y el artista exigirían por un tiempo la existencia de un 'colchón', y que ese papel le correspondía al museo, en su capacidad de organizador de una parte importante del circuito de producción-distribución-consumo del arte. Así como el soporte material no es exclusivamente el aspecto físico tangible de la obra, el museo no es sólo su espacialidad como ámbito de exhibición: su naturaleza profunda reside en su condición de ges**tor**, de agente de una nueva forma de existencia social del arte, en la cual el mercado abierto ha sido emplazado por el nuevo patronazgo del capital monopólico.

La depuración del papel del museo es una manifestación más del desarrollo de la gestión, o conceptuación, como elemento en la producción artística. Los límites de la reproductibilidad del objeto artístico ya no son tecnológicos, sino sociales: el carácter mudable y esquivo de la demanda y la producción cultural (que asume la lógica de la mercancía pero tienen dificultades para asumir del todo la lógica de la producción o gran escala) obligan a una articulación del capital monopólico con gestores o conceptuadores que son a menudo pequeños capitalistas, que representan la fase pre-uniformizada de la creación plástica.


Foto: Cortesía El Mundo Medellín

Aracy Amaral, crítica de arte brasilera y profesora de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo, ha participado en numerosos encuentros sobre arte Latinoamericano tales como el de Austin, México, Venezuela, Brasil y recientemente en el 1er. Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual en Medellín. Fué directora de la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo y ha sido curadora de sobresalientes exhibiciones en su país natal. Ha escrito numerosos artículos y ensayos para casas editoriales y periódicos brasileros.

ASPECTOS DEL NO OBJETUALISMO EN EL BRASIL

POR: ARACY AMARAL

Parece con frecuencia idefinido en Brasil el límite entre el arte y el divertimento, el poder y la corrupción, el profesional y el aficionado, el evento social y el evento artístico (hecho éste último común a toda la América Latina de hoy, en donde existe una aterradora confusión entre alta sociedad y medio artístico), entre coleccionista y "marchand", entre arte y exhibición, religión y fiesta, arribistas y socialmente ubicados, artistas y pseudo-artistas. Tal vez esa ausencia de límites sea a la vez prueba de gran vitalidad, evidencia de una sociedad de movilidad intensa y fluyente.

Esa confusión, por lo demás, podía ser percibida ya en el siglo XVIII, cuando ciertas fiestas barrocas de Minas eran animadas con carros alegóricos, añadiendo festejos profanos al origen religioso de aquellas conmemoraciones. Esa extrema fluidez/confusión no desaparece en Brasil con la llegada de la Independencia (1.822), o de la República (1.889), y mucho menos con el final de la "República Velha", cuando la ascención al poder de Vargas en 1.930, época en que la vida urbana se encuentra ya en plena efervescencia en grandes centros como Río y Sao Paulo.

El sentido de aventura parece dominar aún la vida nacional bajo innumerables puntos de vista; y tal vez sólo desaparezca cuando todas las "fronteras" del país se encuentren ocupadas (?) y se imponga un nivel de sobriedad todavía no visible en la conducción de nuestros destinos. Con todo, tal caracter tiene mucho que ver con Macunaíma, el héroe nacional "sin ningún carácter", creado en los años 20 por Mario de Andrade — pícaro, ágil, vital — en cuanto nos confiere simultáneamente el buen humor, la levedad y la flexibilidad que en América Latina sólo poseen los "pueblos nuevos" (como nos llamó Darcy Ribeiro), mezclados con sangre africana, además de la europea/indígena. Mezcla ésta que elimina la dureza del carácter indígena, castigado en su humillación, y que suaviza también la pedantería insoportable del colonizador europeo.



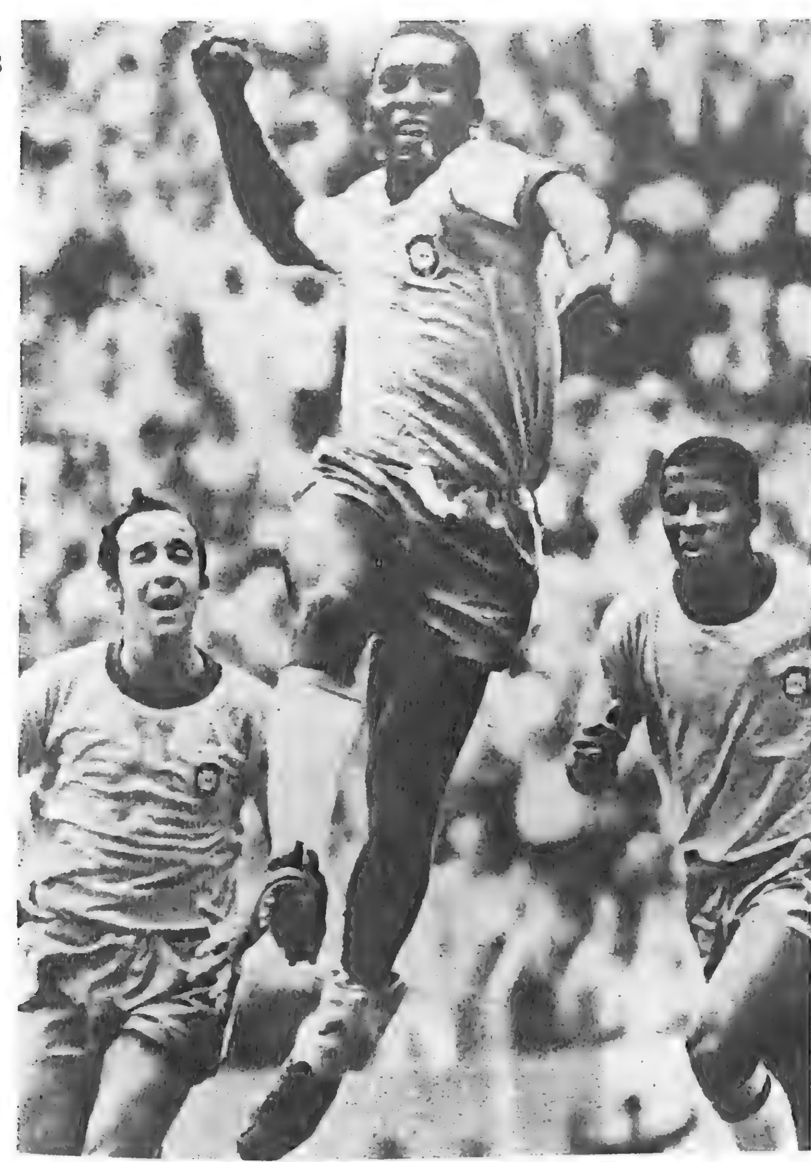
Entrando al tema: Puede afirmarse que las propuestas que distinguen y singularizan el no-objetualismo en América Latina con respecto al realizado a partir de los años 60 en Europa y Estados Unidos son aquellas en que emerge, integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio (tanto de manera directa como a través de la metáfora). Trátese de artistas colombianos, o argentinos (del 68 al 73), o brasileros (décadas del 60 y 70), dentro de los que conocemos. Al manifestar esa intencionalidad "política" ellos revelan su compromiso con su aquí/ahora, estableciendo una divergencia entre sus propuestas y aquellas procedentes de una información puramente cosmopolita. Por otra parte, existen decenas de artistas de influencia internacionalista, que realizan sin duda trabajos de interés, pero interés, pero integrados —como las obras de carácter constructivo en América Latina— a aquellas corrientes contemporáneas internacionales con las que aspiran a identificarse.

Al mismo tiempo, la dramaticidad, la violencia y angustia que frecuentemente caracterizan los actos de artistas que utilizan el cuerpo o realizan performances en E. E. U. U. y Europa, como Schwarzkogler y Acconci, por ejemplo, son desconocidas en Brasil. Incluso ciertos trabajos de Antonio Manuel y Cildo Meirelles en los años 70 jamás tuvieron la claridad expuesta en situaciones del tipo de Tucumán arde", "Mal venido Rockefeller", o en performances como las de Ruano y Luis Pazos, en Argentina. Desde este aspecto, se identifican mas con el espíritu de un trabajo como el del colombiano Antonio Caro.

Huizinga vincula el extremado individualismo artístico al arte, o al acto artístico creador, que ha perdido una "función vital en la sociedad", pasando a ser "más íntimo, aislado, dependiente de un solo individuo o de su gesto personal". Las tendencias "no-objetualistas", encuadrables en las manifestaciones de arte efímero, no escapan al esoterísmo que cada día cierra más su cerco en torno al quehacer artístico, disminuyendo sus posibilidades de comunicación y goce.

No obstante, aún observando ésta condición esotérica en la expresión artística contemporánea, consideramos que el uso del cuerpo por el artista, en Brasil, encuentra un precedente importante, a nivel urbano, en la tradición de las fiestas populares. Sobre todo en el Nordeste — además de Río de Janeiro— en ciudades como Olinda, Recife y Salvador, la creación espontánea expresada en manifestaciones corporales y en actos colectivos durante una fiesta como el Carnaval, conserva aún su carácter de genuina participación comunitaria.

Por lo demás, no solo el Carnaval demues-




'81 MAY -5 AM10 01

EMPRESA NACIONAL DE TELECO...

FORAMPLIACION 148 XG/662 BRA930 TP 360 50074 50
SAOPAULO SP 34-31 04 2036

-5.MAY81 265

SR ALBERTO SIERRA
MUSEU DE ARTE MODERNA APARTADO AEREO 012186
MEDELLINCOL

PARTICIPACAO DEFINIDA : DESENHO NO CEU . NECESSITO 30 MINUTOS
AVIAO ACROBATICO COM DISPOSITIVO DE FUMACA . ABRACOS
MARCELO NITSCHE

COL148 012186 : . . 30

Vía Telecom

EMPRESA NACIONAL DE TELECOMUNICACIONES PL

Marcelo Nitsche. **Propuesta de participación para el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual**. Obra no realizada. Texto: Señor Alberto Sierra. Museo de Arte Moderno. Apartado Aéreo 012186 Medellín, Colombia. Participación definida: dibujo en el cielo. Necesito 30 minutos de avión acrobático con dispositivo de humo. Abrazos. Marcelo Nitsche.







Cildo Meirelles. **El Sermón de la Montaña**. 1981. Proyecto realizado en el Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. Un ambiente con 120.000 cajas de fósforos, los pisos en papel abrasivo, siete espejos con el texto de Buenaventuranzas, seis detectives y sonido de elementos explosivos. Duración: 24 horas.

tra, en Brasil, esa tradición de expresión corporal. De la expansión carnavalesca al juego de intensa participación popular (fútbol), encontramos a medio camino los ritos (como el Candomblé, de orígen afro-brasilero), las fiestas profano-religiosas de tradición ibérica, a nivel rural (Fiesta de lo Divino, Cavalhada, Reisado, Marujada, etc., todas ellas pertenecientes a nuestro folclor), o manifestaciones como la lucha-danza "Capoeira", característica de Bahía, la región brasilera de más densa presencia africana.

Por otro lado, además de la tradición lúdica en las pequeñas o grandes comunidades urbanas, (1) muy intensa hasta hace pocas décadas, debe tenerse en cuenta la importancia de la extensa faja de playas que circunda el país, tropical en su gran mayoría. Esas playas ejercen un llamado irresistible al pueblo que hacia ellas converge en los últimos 50 años. De allí su entrega dionisíaca al placer del sol, la arena, los otros cuerpos y el agua, hecho detectable también en otros países del contexto latinoamericano —América Central y el Caribe— que viven circunstancias similares.

Creemos pues que en Brasil las "acciones corporales" de carácter festivo colectivo influyeron en ciertas formas expresivas que comenzaron a surgir a mediados de los años 60 (a nivel del "medio artístico") gracias a influencias foráneas, particularmente en el trabajo de un artista erudito como Helio Oiticica. En efecto, como lo anotó Mario Pedrosa, "fue durante la iniciación al samba, cuando el artista pasó de la experiencia visual, en su pureza, a una experiencia del tacto, del movimiento, de la fruición sensual de los materiales, donde el cuerpo entero, antes resumido en la aristocracia distante de lo visual, se asume como fuente vital de la sensorialidad". (2)

Lygia Clark nos recuerda que las realizaciones experimentales surgidas en el Brasil de los años 60 provienen del contexto liberador del período neo-concreto de Río de Janeiro, a fines del 50 y comienzos del 60. Según ella, no podría hablarse de "influencia" de un artista sobre otro, y sí de una interacción que existió de hecho en aquella época, estimulando la creatividad de todos a partir de las experiencias de cada uno. Así, fue después de los "Parangolés" de Oiticica cuando Lygia Clark utilizó ropas en experiencias sensoriales —alrededor de 1.968— así como, tras el uso por aquel de papas dentro de plásticos, también ella trabajó con ese tipo de material. Aluisio Carvao realizó así mismo su "Ladrillo Coloreado" en el período del movimiento neo-concreto, antes de las cabinas cromatizadas de Helio Oiticica. Debe también recordarse que el "Poema Enterrado" —1.959— de Ferreira Gullar, anunciaba ya los "Penetrables" proyectados por Oiticica a fines de la Década del 60. (3)

Lygia Clark establece asimismo la diferencia entre sus experimentaciones y las de Oiticica, enfatizando la relación existente entre ambas producciones: "En un determinado momento éramos como un guante, él el lado exterior, yo el interior, él con sus experimentos sensoriales proyectados hacia afuera" (ambiente de escuela de samba, el disfraz carnavalesco proyectado en las "cubiertas" y los "Parangolés", —revistiendo de una nueva personalidad al beneficiario—, los "Penetrables" proponiendo "performances" a quienes habrían de recogerlos) y "yo, totalmente vertida hacia la interiorización a partir de estímulos corporales". (4)

Al mencionar la importancia del aspecto táctil en su trabajo —que hoy desarrolla en un nivel terapeútico, sin preocupación alguna por considerarlo un trabajo "artístico"—, es importante recordar la abrumadora supremacía de lo visual y lo auditivo en la sociedad actual. De hecho Lygia Clark considera que, precisamente por ser ella fruto de ese contexto quiso estudiar el desarrollo de uno de los sentidos, el tacto, que considera de fundamental importancia.

En 1.970, Antonio Manuel fue quien primero hizo, sin saberlo, "arte corporal" (como se le llamaría después) en el Brasil, dejando de ser sólo "autor" de la obra, para transformarse en la obra misma, mientras ésta dura. Ese año, en efecto, Antonio Manuel se presentó ante el jurado de selección del Salón Nacional de Arte Moderno de Río de Janeiro como "obra" ("Mi cuerpo es la obra", titularía después su actuación). Rechazado por el jurado, que no estaba preparado para tal propuesta, Manuel se desnudó ante el público el día de la inauguración, siendo perseguido por los guardias y provocando la clausura del Salón en tanto se estudiaba la posible complicidad del Museo de Arte Moderno en el incidente.

Mario Pedrosa acogió con entusiasmo el hecho de haber llegado Antonio Manuel hasta el límite de un proceso que presenta "un modelo de arte que no es obra, un arte que culmina en sí mismo, en la acción". Porque "los otros se quedan siempre en una especie de representación, la representación de una idea. Ud. fue la realización de una idea. La conclusión de una idea". (5)

En 1931 el arquitecto y artista Flavio de Carvalho proyectó y realizó una actuación que denominó "Experiencia No. 2", en Sao Paulo. Dicha experiencia consistió en atravesar en sentido contrario, y con el sombrero puesto, una procesión de Corpus Christi que desfilaba por la ciudad. Hostilizado por los fieles, y después perseguido violentamente, Carvalho se refugió corriendo en una cafetería, de donde volvió directamente a su casa, para escribir lo que denominó como abordaje a la psicología de las multitudes, posteriormente publicado en forma de libro. Fundador del Teatro de la Experiencia en Sao Paulo —cerrado por la policia en 1933 al llevar a escena "La danza del dios muerto"— y uno de los pioneros de la arquitectura moderna en Brasil, Flavio de Carvalho, individualista acérrimo, fue el gran animador de la década del 30 en Sao Paulo, y un espíritu inquieto en el Brasil contemporáneo. Interesado en los problemas de la moda, lanzó en los años 50 el traje más apropiado, según él, para el clima tropical y sub-tropical del país: falda corta, mangas anchas, sombrero, todo en busca de la aireación del cuerpo y la libertad de movimentos. En 1956 Flavio de Carvalho desfiló por el centro de Sao Paulo con ese traje, en vía de ensayo y divulgación.

Una amplia gama de propuestas podrían ser catalogadas —en Brasil y fuera de él— como propuestas "no-objetualistas". Por supuesto habría que incluir el "Happening" norteamericano de los años 60 —cuyo iniciador entre nosotros fue un artista entonces muy vinculado con la información procedente del medio artístico de EE. UU., Wesley Duke Lee; la **performance** propiamente dicha, con la actuación programada del artista obrando sobre el medio ambiente; el **arte corporal**, cuyo soporte es el propio cuerpo del artista (conocido entre nosotros a través de Antonio Manuel y luego con Granato y Gretta); el **arte de participación**, donde el artista propone una acción a los observadores que verán su idea "realizada" solamente a partir de esa participación, como en el caso de los "Parangolés" y "cubiertas" de Helio Oiticica, o en muchos trabajos de Lygia Clark, como el laberinto "La Casa es el Cuerpo", presentado en la bienal de Venecia.

Hay que establecer una distinción entre la actuación corporal o performance propiamente dicha del artista, y las acciones estimulantes de la creatividad (como no dejan de ser, en parte, aquellas propuestas por Oiticica y Clark), de los proyectos de **estímulo a la creatividad** para un grupo restringido. Tal fue el caso del curso-evento "Actividad-Creatividad" (1.971), desarrollado en el Museo de Arte Moderno de

Río bajo la dirección de Antonio Manuel, Ligia Pape y Ana Bella Geiger. Dentro del cuadro de las actuaciones del Departamento de Cursos de éste museo debe incluirse la experiencia "Arte-Un recorrido, del Objeto al Cuerpo", coordinada por Frederico Morais, Guilherme Vaz y Ana Bella Geiger. El curso intentaba, con objetos-estímulos propuestos a los alumnos, desmitificar el espacio del museo, abriendo al joven artista hacia el espacio urbano.

En el ámbito del **estímulo a la creatividad de un público más amplio** debemos citar eventos como la serie "Domingos de la Creación", coordinada por Frederico Morais, en el M.A.M. –Río, (1.971) paralelamente al curso "Actividad-Creatividad", colocando materiales no-artísticos al alcance del gran público frecuentador del espacio del museo y proporcionándole un local para su libre expresión por medio de dichos materiales. En Sao Paulo (1.973) se realizó la propuesta "El sonido y Usted", a través de un medio de comunicación de masas, la Radio Panamericana, y coordinada por Fred Forest y Aracy Amaral. El espacio sonoro de la emisora se puso a disposición de todos los que quisieran participar del evento, previamente anunciado. Durante una tarde y una mañana se recogieron contribuciones de decenas y decenas de participantes, transmitiéndose propuestas sonoras de un público indiferenciado.

Sin mayores preocupaciones acerca de su grado de incomunicabilidad, a partir sobretodo de 1.973 las propuestas no-objetualistas se caracterizan por su índole lúdico-anárquica (Granato, Aguilar, incluso Barrio, en 1.969), simlemente lúdica (Aguilar), de sátira al arte convencional (Antonio Manuel, Grupo 3-nosotros-3), conceptual (Waltercio Caldas, Cildo, Geiger, Herkenhoff, Borba, Fridman), de intervención urbana (Fridman, Grupo 3-nosotros-3, Alex Vallauri), etc.

Por su parte, el **arte postal** propone otro nivel de comunicación a través de la creatividad artística. En Brasil podemos constatarlo en propuestas como las de Paulo Bruscky, de Bernambuco, Regina Silveira, de Sao Paulo, Vera Chaves Barcellos, de Porto Alegre, en el sur. Imposible omitir los trabajos de **Intervención en la naturaleza**, tales como los de M. Nitsche ("El Mar", "El Cielo", 1.972), Carmela Gross ("La Escalera", 1.968), o Genilson Soares (1.972), además de la búsqueda poética, dentro de esa línea, en los trabajos de Manfredo de Souza.

A partir del evento "Del Cuerpo a la Tierra" (Belo Horizonte, 1.970) quizá deba pensarse en Cildo Meirelles como la más interesante personalidad no-objetualista del Brasil. Se trataba de un verdadero ritual, que incluía un sacrificio de gallinas (una metáfora, pues se trataba de la semana conmemorativa de Tiradentes, el mártir de la independencia brasilera) en las calles céntricas de Belo Horizonte y en época de intensa represión política. Igual carácter ritualista revistió su "Entierro de Cajas" (Brasilia, 1.969). Meirelles realizó también trabajos que considero de típica guerrilla artística con sus didácticas "Inserciones" (1.970), –que enseñaban a "hostilizar el sistema" –con la fabricación doméstica de fichas telefónicas, o con instrucciones para el grabado de "mensajes" en botellas de Coca-Cola que serían devueltas a la circulación.

En contraposición a Cildo Meirelles debemos mencionar los trabajos conceptuales de Waltercio Caldas, de Rio de Janeiro. De aguda inteligencia en su formulación visual (y rigurosamente helado en la precisión, casi surrealista, conque presenta objetos), Caldas trabaja en estrecha vinculación intelectual con Ronaldo Brito, hoy en día el porta-voz de los "artista cerebrales" de Río. Pero un no-objetualismo explícita o subrepticiamente al servicio del hombre y lo social, tal como puede señalarse en Cildo Meirelles, constituye una excepción dentro del panorama brasilero, mucho más vertido hacia la gratuidad anárquica de artistas como Aguilar y Granato. Numerosos artistas de Sao Paulo y Rio adhirieron a la iniciativa de Granato –("Mitos Ociosos", 1.978)– en un intento de resucitar un gesto de "vanguardia" (bien difícil de definir hoy en día) con ocasión de la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo. Dicha manifestación procuraba caricaturizar un evento –la Bienal a partir del ya envejecido "absurdo" de la manifestación callejera, tratando de hacer "oposición" al sistema de Bienales y al mercado del arte. El resultado, por el contrario, demostró más bien una total insensibilidad ante los tensos debates políticos de aquellos días, cuando se inauguraba la llamada "apertura" en el país, así como también una total indiferencia hacia la importancia de un sentido de solidaridad cultural Latino Americana. Ajenos a los acontecimientos en América Latina, éstos artistas mostrábanse atentos tan sólo a sus propios gestos irracionales, y, por ello mismo, de un reaccionario individualismo.

No deja de ser pertinente –además de otros acercamientos estrictamente teóricos– preguntar a éstos creadores: "¿Cuál es su público?" o "¿De qué vive un artista no-objetualista?". Sabemos de los problemas de supervivencia de artistas como Antonio Caro, Jonier Marín, Zabala, y tantos otros en América Latina que se enfrentan a la marginalidad en su esfuerzo por la divulgación de formas de axpresión fuera de los canales usuales. En Brasil los artistas de ésta tendencia no escapan a esa regla y algunos sobreviven a duras penas, constituyendo una verdadera batalla la financiación de cada evento o propuesta que quieren realizar. Si bien algunos, procedentes de la clase media, obtienen el sustento en sus propias familias, otros trabajan como profesores de arte, o de arte para niños, o de lenguas, o bien como programadores visuales o –el caso de Cildo Meirelles– realizan sus trabajos no-objetuales y sobreviven gracias a diseños comercializables.

Por todo esto no conseguimos apartar de nuestra mente ciertas cuestiones antiguas y básicas, tales como la ambiguedad de "la inserción del artista en las sociedades cuya estructura está en transición", al decir de alguien. Es decir, ¿cuál es la función de un artista (una antena, una sensibilidad más aguda) en nuestro medio?. ¿Cuál ha de ser el compromiso social del artista?. Y las dos preguntas "clásicas": ¿Para qué sirve su producción? ¿Quién se beneficia de ella?. O esta otra: ¿En qué medida la "marginalidad" de la expresión no-objetual –por ser paralela al mercado de arte tradicional– puede ser considerada eficaz y deseable para la integración del artista en la lucha de una sociedad como la latinoamericana? –Sociedad en donde "el 80% de la población pasa hambre y el 20% representa al régimen", como dice un comentarista económico refiriéndose al Brasil. Siendo así, es difícil pensar en un "Arte" como tal, dentro de esta realidad, en estos momentos.

NOTAS:

(1) Sin mencionar la importancia fundamental de la "fiesta", con amplia actuación corporal en una sociedad paralela, en las aldeas indígenas que aún existen en Brasil. Aldeas donde la vida prácticamente gira en torno a las fiestas que contempla su calendario. Para ellas se elaboran pinturas corporales, bebidas, comidas y máscaras. Elementos presentes asimismo en ritos propiciatorios de tipo sexual, funerario, etc.

(2) Mario Pedrosa, "Arte ambiental, arte post-moderno, Elio Oiticica", Correio de Manha, Rio de Janeiro, Junio 26 de 1.966.

(3-4) Declaraciones a A., abril 30 de 1.981, Rio de Janeiro.

(5) Texto tomado de una grabación –Mayo de 1.970– Conversación con Mario Pedrosa, Antonio Manuel, Hugo Denizart, Alex Varela. En "Exposición de Antonio Manuel de las 0.00 a las 24.00 horas en los puestos de revistas". Julio 15 de 1.973, A través de O Jornal, Rio de Janeiro.



Nacido en España, a la edad de 5 años su familia se muda para Caracas, Venezuela.

Emilio Souza comenzó sus estudios de arquitectura en la Universidad Central de Venezuela, continuándolos en los Estados Unidos de la Universidad de Southern Illinois, la Universidad de California en Berkeley, y Pratt Institute en New York.

Trabajó con Buckminster Fuller en un estudio geodésico y arquitectónico en la Universidad de Southern Illinois. Previo a su asociación con SITE, dió clases en la Universidad de New York, School of Visual Arts, Colegio de Arquitectura de Nueva Jersey, así como también fué parte del programa de "Arquitectos en Escuela", promovido en conjunto por el National Endowment for the Arts y el Consejo Estatal de Artes de Nueva Jersey.

Después de su trabajo profesional con varias firmas en los Estados Unidos, se unió a SITE, Inc., en 1971 como desarrollista de proyectos, dirigiendo el departamento de producción de la organización. En 1973, se incorporó como socio conjuntamente con James Wines, Alison Sky, y Michelle Stone.

NOTAS SOBRE LA FILOSOFIA DE SITE

POR: EMILIO SOUZA



1 Site: **Intermediate School 25 - Essex and Suffolk Streets New York City.** David Todd Associates, Architects. Materiales: concreto y pieda. 1973.

Descripción: La escuela intermedia 25 está situdada en una comunidad multiracial en New York (negros, italianos, portorriqueños, chinos, judíos) y en su mayoría de ingreso bajo a medio. La nueva escuela pública se convertirá en un punto focal en el área tanto para la integración educacional como para la social. El patio, en particular, será un lugar de circulación peatonal, de restaurante, y de actividades infantiles.

Este proyecto sugiere ligar el plano horizontal de la plazo con la caja vertical de la escalera por medio de un flujo gradual de elementos naturales (piedras, rocas, cascajo). La base de la caja de la escalera será "ablandada" al permitir al concreto y a sus agregados mezclarse alejándose de la torre. A medida que los agregados se mueven mas lejos del eje central, las piedras aumentan en tamaño y eventualmente se incluyen grandes peñascos en el extremo mas alejado del patio.

Las bases filosóficas de SITE tuvieron como origen una respuesta crítica a ciertas ideas y cuestiones de la arquitectura del siglo XX, en particular la relación entre arte y arquitectura. La primera de estas observaciones surgió de la insatisfacción con el papel característico de arte visual en el ambiente construído. Con raras excepciones, el arte ha sido considerado como una decoración periférica de edificios y áreas públicas, y en consecuencia, nuestros paisajes urbanos han llegado a puntarse con esculturas y murales que existen más en la categoría de intrusiones desagradables que de recursos culturales significativos.

Una segunda observación tuvo que ver con el legado del diseño moderno. Si bien esta influyente revolución de la década del 20 creó un nuevo lenguaje de la forma basada en la función y la tecnología (en oposición a la decoración superflua de edificios asociada con el siglo XIX), la continua repetición de su vocabulario ha dejado una difundida herencia de estructuras y espacios nada comunicativos. Por ejemplo, la reacción popular más consistente a la arquitectura de las pasadas tres décadas ha sido o la total indiferencia o un resentimiento porque todos los edificios parecen iguales.

Una tercera observación, que surge directamente de las dos primeras, se centró en la cuestión del por qué la arquitectura reciente no ha podido comunicar. La brecha entre los intereses populares y los mensajes expresados por los edificios ha sido una tragedia de implicaciones profundas, pero no necesariamente resultado de la indiferencia o de intenciones desorientadas. Los arquitectos criteriosos, tal vez en mayor medida que cualquier otro grupo profesional, han mantenido un alto nivel de objetivos idealistas y humanitarios. El problema ha sido la insistencia de ellos en soluciones definidas exclusivamente en términos de diseño arquitectónico. Paradójicamente, ha habido una ecuación directa entre las ambiciones utópicas de los diseñadores y la opresividad de los resultados. Cuanto más humanísticas las intenciones, más modularizadas las respuestas. Limitando la arquitectura a definiciones formales y funcionales, la mayoría de los profesionales ha evitado la compleja responsabilidad de descubrir nuevas fuentes para un lenguaje visual más relevante, un lenguaje más en contacto con una sociedad pluralista y en rápido cambio.

Una cuarta observación implicaba la interpretación de la arquitectura como arte versus la arquitectura como diseño. Esta cuestión del arte como opuesto al diseño ha sido un argumento semántico de este siglo que nunca se ha resuelto bien. La arquitectura como arte sugiere contenido, mientras que la arquitectura como diseño favorece el objetivo. El arte es, en esencia, un medio para responder a los rituales e impulsos subconscientes de una situación socio/cultural, generalmente como una actividad compulsiva y experimental, sin objetivos prácticos. El diseño, por otra parte implica una prioridad de alguna naturaleza útil que debe ser atendida según términos estéticos, o un compromiso del arte en diferencia al expediente. El arte es intrínseco y crítico. El diseño tiende a ser aplicado y pasivo. Para SITE, la noción de arquitectura como arte ha significado explorar un nuevo papel iconográfico para los edificios, basada en la convicción de que las ideas que genera una estructura como extensión de sus propias funciones no son ni tan válidas ni tan interesantes como las que absorbe del exterior.

En términos de filosofía arquitectónica, las ideas expresadas precedentemente han ubicado al trabajo de SITE en una posición controvertida. Sin embargo, aparte de oponerse a ciertas interpretaciones académicas del Modernismo, la base de estas observaciones seguramente está enraizada en la tradición y la continuidad de la arquitectura occidental de los últimos diez siglos.

Uno de los cánones fundamentales del diseño moderno, aparte del Funcionalismo, ha sido la definición estética de un edificio como objeto esencialmente escultórico, un resultado de la manipulación de la forma, el espacio y la estructura, y una dependencia de las relaciones abstractas como principal medio de comunicación de la arquitectura. Cuando fueron interpretados por los maestros originales del Movimiento Moderno (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Alvar Aalto y

otros pocos), tales ingredientes físicos como paredes, entradas, escaleras y ventanas lograron una intensa presencia psicológica, más allá de toda asociación simbólica específica. Sin embargo, se le ocurrió a SITE durante el temprano desarrollo de la filosofía del grupo, que no hay nada inherentemente significativo en las propiedades abstractas de cubos, conos, esferas y cilindros, solos o en combinación, que los califique para ser considerados como las fuentes exclusivas de la expresión arquitectónica. Como alternativa, SITE postuló que dado que la imaginería más comunicativa y duradera de los edificios historicos era el producto de referencias sociales, psicológicas, cósmicas y metafísicas, su confinamiento estructural al plano y la elevación era sencillamente una concesión a la responsabilidad de proporcionar abrigo y no necesariamente relacionada con los mensajes más importantes de un edificio.

Cuando surgió la arquitectura como una forma de arte identificable dentro de las civilizaciones históricas, fue básicamente porque todo lo relativo a la tecnología elemental del hábitat había sido resuelto. Una vez que la estabilidad de paredes y techos dejó de ser un problema, la atención de las comunidades del pasado se centró en los modos de darles a los edificios mayor significación pública. Fue lógico que, dado que la arquitectura servía como la matriz para todos los procesos de la vida, se la utilizara como una forma de medio de comunicación y como una manera de establecer lugares de identidad especial. Cuando los distintos tipos de edificios —casas, templos, palacios, etc.— hubieron sido resueltos en términos de configuración funcional, pasó a ser tarea de arquitectos/artistas transformar esos edificios en sucesos celebratorios, en registros documentales de ideales populares y de creencias compartidas. A diferencia de los diseñadores modernistas que han tendido a abordar cada edificio como un singular desafío formal/escultórico, esos arquitectos históricos utilizaron las tipologías existentes para imbuirlas de un contenido social universal. O, descripto de otra manera, en lugar de arquitectura desarrollada de adentro hacia afuera, los edificios griegos, romanos, góticos y renacentistas evolucionaron de afuera hacia adentro.

Los edificios y los espacios públicos de SITE son un esfuerzo por incorporar algunos de los principios de estos precedentes históricos y relacionarlos con el ambiente urbano/suburbano contemporáneo, un contexto, debe notarse, que carece de las ideologías de consenso del pasado, necesarias para producir una imaginería unificada y coherente. Como medio para encarar estas inconsistencias y, al mismo tiempo, consolidar la filosofía del grupo, SITE comenzó a utilizar el término "des-arquitectura" en 1972. Esta teoría intenta desafiar la noción de que un edificio es el producto de hipótesis insulares, proporcionando una perspectiva para el examen de estas suposiciones y expandiendo la definición de arquitectura. Es importante aclarar el hecho de que "des-arquitectura" no es más que uno de los posibles puntos de vista filosóficos que surgieron durante la década de 1970, cada uno de los cuales reconoce que la presente crisis de la comunicación es una crisis de fuentes, cada una de las cuales ofrece alternativas a la servil repetición de fórmulas modernistas. Para poder explicar las premisas básicas y las diferencias de la "des-arquitectura", es necesario describir brevemente algunas de estas otras posiciones.

Por ejemplo, el Posmodernismo ha declarado que debe salvarse a la arquitectura del legado deshumanizante del Modernismo mediante la inclusión de referencias anecdóticas a la imaginería histórica y popular, mediante la alusión metafórica y una nueva pluralidad de fuentes. En este sentido, la arquitectura se convierte en una forma de intervención social con la responsabilidad de identificar y utilizar cualquier iconografía comúnmente aceptada que proporcione la cultura.

El Racionalismo sostiene que la obsesión de la arquitectura moderna con el formalismo y el funcionalismo ha sido limitada a la comunicación de los intereses especializados del capital industrial, a expensas de las clases trabajadoras y sus particulares necesidades y preferencias. A menudo alineada con políticas socialistas, esta visión teórica propone que la arquitectura sea devuelta a sus plenas funciones ecuménicas por medio de un lenguaje de la forma universal de orientación clásica, que pueda sortear las distinciones de clase y dar cabida a todo cambio social.

Y finalmente, el Estructuralismo propone la arquitectura como proceso de análisis de sus propios medios formales, como un estudio semiológico de la estructura subyacente y las "relaciones linguísticas" para llegar a un mejor entendimiento del significado (más allá de la sintaxis y el simbolismo obvios). En oposición al uso de la alusión y la metáfora, el Estructuralismo se ocupa de las consistencias formales y las conexiones entre "significantes" (estructura de superficie) y "significados" (estructura profunda o contenido).

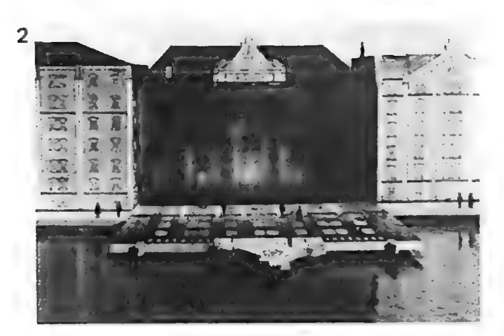
La "des-arquitectura" representa "otro nivel" de investigación del lenguaje, pero que incluye ciertos aspectos de estas primeras posiciones. Este otro nivel comprende el hecho de que un objeto —cualquier objeto, incluído un edificio— puede invadir el subconsciente sin obvia referencia a asociaciones simbólicas, metafóricas y formales; sino, en cambio, como una cuestión que concierne a la identidad del objeto mismo y si lo que vemos como ese objeto incluso existe tal como se lo percibe. Trazando un paralelo con la ciencia, los teóricos han indicado repetidamente que la mente humana es un microcosmos del universo y que nuestra incapacidad para comprender el total de los fenómenos se debe al hecho de que somos la corporización de las preguntas y no un vehículo a través del cual puedan filtrarse las respuestas. Sin embargo la ciencia, como el arte, utiliza modelos de ideas para retener lo comprensible mientras explora lo incomprensible. De esta manera el objeto (o modelo) y sus significados asociativos llegan más allá de la metáfora para convertirse en un punto de conexión entre el sentido humano de limitación, por una parte, y la noción de algún destino abstracto, por la otra. Vistos de manera similar, un edificio y sus conexiones asociativas pueden usarse como un punto de referencia (o una meseta mental) que tiende un puente sobre la brecha que separa lo conocido y el vacío:

Sin sacrificar ningún aspecto del Funcionalismo normal —de hecho, convirtiendo la condición del uso mismo en la materia prima del arte—, la arquitectura (como el teatro y la literatura) puede expresar las respuestas intuitivas de la sociedad a un mundo de fenómenos cambiantes, antes que permanecer solo como una cronista de sus ambiciones económicas e ideologías fijas.

Muy sencillamente, mientras los criterios tradicionales del diseño moderno se han concentrado en la forma como una extensión de la función, la teoría de la "des-arquitectura" de SITE favorece al contenido como una extensión del contexto.

El objetivo básico de la "des-arquitectura", tanto en su forma teórica como construída, es explorar nuevas posibilidades para cambiar la respuesta profesional y popular a la significación sociológica, sicológica y estética de la arquitectura y el espacio público. Con estos objetivos en la mente, las siguientes afirmaciones intentan ser un resumen de las particulares aplicaciones del concepto de SITE. Antes de tratar el arte como un accesorio decorativo para la arquitectura, el trabajo de

2



3





4

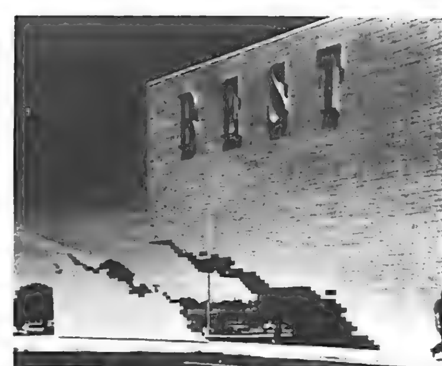


2 Site: MOLINO STUCKY. 1975. Materiales: Vidrio, estructura de acero, marco espacial, bomba hidráulica, tubos rociadores, ladrillo, piedra. Patrocinador: Bienal de Venecia de Arte y Arquitectura.

Descripción: Site desarrolló una serie de propuestas iconográficas para el abandonado Molino Stucky situado en la isla de Giudecca, al lado opuesto del Centro Histórico. Dirigiendo la preocupación de la Bienal hacia el Molino Stucky, la municipalidad de Venecia señalaba su deseo de centrar la atención en este lugar abandonado con el propósito último de revitalizar el área para vivienda, recreación, y actividades estudiantes. Este proyecto invierte la relación familiar entre los canales de Venecia y las fachadas de los edificios. Como una inversión de la situación la fachada del Molino Stucky se convierte en el elemento horizontal y el agua se convierte en la fachada. Esta yuxtaposición se consigue extendiendo la acera como reproducción exacta de la sección central del molino, instalando una pared de vidrio plano para cerrar el vacío entre los dos lados adyacentes de la fábrica sobre esta pared un sistema hidráulico de riego se suspende en una estructura espacial de acero permitiendo que fluya una continua cascada de agua sobre el vidrio, creando la ilusión de una pared hecha de agua. Esta fachada efímera pretende levantarse en contraste marcado con la iconografía arquitectónica tradicional de la ciudad y convertirse en la imagen de la indeterminación.

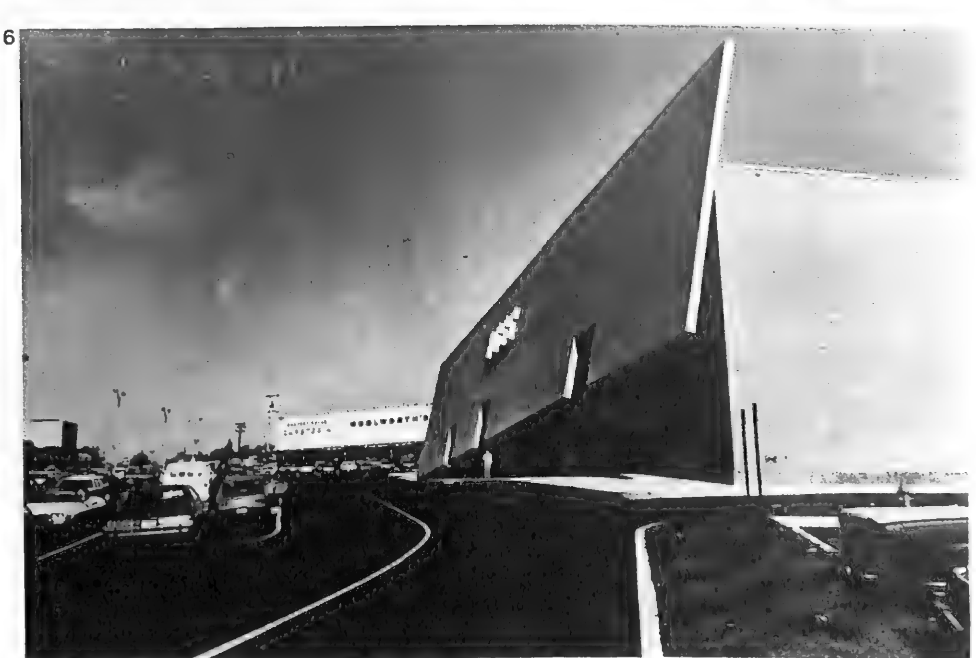
5







6



3 Site: SALA DE EXHIBICION DE FACHADA INDETERMINADA. Localización: Almeda Genoa Shopping Center Kingspoint and Kleckley Streets. Octubre, 1975. Cliente: Best Products Co., Inc. Arquitectos: Maples-Jones Associates Forth Worth, Texas.

Descripción: La sala de exhibición de la fachada indeterminada es una inversión de la estructura de un almacén standard situado en una típica área comercial. El concepto implica la "desarquitecturización" de la fachada y de las paredes laterales del edificio. Esto se ha logrado extendiendo el enchapado del ladrillo arbitrariamente mas allá de la terminación lógica de la línea de techo, resultando la apariencia de una arquitectura detenida en algún lugar entre la construcción y la demolición. Para intensificar esta ambiguedad una sección de la fachada central ha sido fragmentada y los ladrillos sobrantes dejados caer sobre la marquesina. La arquitectura se mira en el proyecto de Houston como una matríz para ideas de arte y como "objeto encontrado" o "materia tema" para el arte, mas bien que como objetivo de diseño. El edificio usa también la arquitectura como un medio de comentario social y sicológico, como opuesto a una exploración de forma, espacio y estructura.

7

7



Dibujo colección del Museo de Arte Moderno de New York.

4 Site: SALA DE EXHIBICION DEL APARCADERO. California. Concepto desarrollado en 1976. Cliente: Best Products Co., Inc.

Descripción: La sala de exhibición del aparcadero sugiere cubrir con la sección central de una gran área de pavimento asfaltado el edificio como una inversión de la relación tradicional entre arquitectura y su emplazamiento. Al construirse la sala de exhibición aparecerá como enterrada bajo la ondulante sábana de pavimento, que sugiere un edificio consumido por su ambiente. Esta ambiguedad será posteriormente subrayada por la continuación de las líneas del espacio del aparcadero por encima de la estructura. Consistente con los otros proyectos de Site para Best Products, este concepto utiliza materiales inherentes y tipos de edificios asociados con la serie comercial. En este caso, dos ingredientes universales, el aparcadero y la sala de ventas al detal, están combinados para lograr otros niveles de significado. En cierto sentido esta estructura implica la eliminación completa de la arquitectura; pero como un punto de partida para nuevas exploraciones concernientes a la interacción de los edificios con su contexto y no como un requiem final. Mientras otros edificios de Site proclamaban su mensaje verticalmente en la tradición de la arquitectura comercial, la sala de exhibición del aparcadero plantea sus afirmaciones horizontalmente.

5 Site: SALA DE EXHIBICION DE LA MUESCA. Arden Fair Shopping Center 1901 Arden Way Sacramento, California. Abril, 1977. Cliente: Best Products Co., Inc. Arquitectos Consultantes: Simpson/Stratta Associates San Francisco, California.

Descripción: La sala de exhibición de la muesca representa una relación mas del interés de Site en una iconografía arquitectónica de fragmentación y sustracción. En Sacramento como en Houston, el prototipo básico de la sala de exhibición permanece intacto, usando de nuevo la arquitectura como la "materia prima" del arte, más bien que como objetivo de un proceso de diseño. Sin embargo mientras la fragmentación de la fachada indeterminada de Texas usa las sumas como reducciones la muesca usa las reducciones como sumas. En este caso el edificio esta penetrado por una muesca de catorce piés de altura con bordes burdos que sirven como principal acceso. La cuña de 45 toneladas extraída de esta muesca esta montada en un sistema de rieles inserto en el pavimento y localizado para movilizarla a una distancia de 40 piés para abrir y cerrar la sala de exhibición. El proyecto es también un comentario de la integración de arte y arquitectura al volverse simultáneamente, monumento y edificio, una y la misma cosa la sala de exhibición de la muesca sugiere esta integración reteniendo la evidencia biográfica de una des-integración que establece una nueva relación entre arte y arquitectura.

6 Site: SALA DE EXHIBICION LADEADA. Eudowood Mall Goucher Blvd. Towson, Maryland. Octubre de 1978. Cliente: Best Products Co., Inc.

Descripción: La sala de exhibición Ladeada es una inversión de la estructura normal de los centros de compra y de las tradiciones arquitectónicas del formalismo y del equilibrio. La fachada de la sala de exhibición de Eudowood es un plano casualmente elaborado hecho de bloques de mampostería que ha sido desarrollado con una respuesta a las circunstancias físicas y sicológicas ya existentes. Por ejemplo, ya que el sitio de Towson es un centro comercial de ventas al menudeo, diseñado en U, compuesto de elementos rígidamente verticales y horizontales, la intrución de este muro ladeado establece un diálogo visual entre la construcción rutinaria de la estructura y la precariedad de la fachada. El edificio es también un comentario sobre la obsesión de la arquitectura moderna con la forma como una expresión de la función. En este caso la función no esta "expresada", sino simplemente "revelada" al levantar un rincón de la usual separación entre afuera y adentro.

7 Side. CASAS HACIA ARRIBA. Localización: Principales centros urbanos de Estados Unidos. Concepto desarrollado en 1981. Arquitectos: Site. Dibujo: pluma y tinta, 0.60 x 0.55 mts.

Descripción: Este proyecto es una vivienda múltiple experimental compuesta de construcciones de 15 a 20 pisos para ser situadas en un centro urbano densamente poblado. Esta diseñado para residentes de ingresos diversos y debe incluir tanto facilidades comerciales y recreativas. La configuración de la estructura es una matríz de acero y concreto que sostiene una comunidad vertical de casas privadas, agrupadas en comunidades diferentes, estilo aldea, en cada piso. Cada nivel es una plataforma flexible que puede comprarse en lotes. Un elevador central y un centro mecánico sirven a las casas individuales jardines y calles interiores.

NOTA: Este proyecto esta siendo actualmente desarrollado tanto para construcciones nuevas como para reutilización adeptativa de edificios existentes.

SITE es una fusión híbrida de ambas disciplinas, con el propósito de eliminar las distinciones convencionales entre arte y arquitectura como entidades separadas.

Para SITE, la arquitectura es el tema o la materia prima del arte, y no el objetivo de un proceso de diseño. Un edificio es tratado habitualmente como una cantidad dada, como un paradigma o tipología, con toda su significación sociológica intrínseca condicionada por el uso habitual y la identificación refleja. Recrear por completo un tipo arquitectónico —sea en la forma de una casa, un centro cívico o un mercado—, en opinión de SITE destruiría su contenido asociativo más importante. Por lo tanto, antes que imponer un diseño totalmente nuevo, SITE trata de expandir o invertir el significado ya inherente de un edificio cambiando muy poco la estructura a nivel físico, pero mucho a nivel sicológico.

La obra de SITE rechaza la preocupación tradicional del diseño moderno con la arquitectura como forma y espacio en favor de la arquitectura como información y pensamiento: Un cambio en prioridad de lo físico a lo mental.

Una fuente de infinita frustración para los arquitectos es el intento de lograr complejas innovaciones formales y estructurales dentro de las restrictivas realidades de los costos de construcción y la economía de los bienes raíces, conflicto de intereses que habitualmente obliga a la arquitectura a un estado de repugnante acomodación. La obra de SITE, en cambio, acepta estas limitaciones prácticas como parte de una declaración de arte y explora un lenguaje visual basado en la observación sociológica, antes que en la estética comprometida.

Es opinión de SITE que la arquitectura es el único arte público intrínseco; todas las otras artes, como la pintura, la escultura y las artesanías, son solo incidentalmente o por elección consciente una parte del dominio público. Suponiendo que esa condición pública implica comunicación al mayor número de personas en la menos exclusiva de las circunstancias, SITE ha elegido trabajar principalmente en las situaciones urbanas/suburbanas más pobladas y comunes.

La iconografía arquitectónica tradicional se ha basado en símbolos específicos que, por repetición continua, refuerzan las instituciones que ellos significan. La imaginería de SITE es una inversión completa de este legado: Revierte la apariencia de seguridad institucional y la reemplaza con un mensaje de ambiguedad y equivocación.

La obra de SITE a menudo utiliza tales conceptos fenomenológicos como la indeterminación, la entropía, la fragmentación, y la perturbación como fuentes de imaginería arquitectónica. Estas preocupaciones son paralelas, desde un punto de vista estético, a los principios científicos de la relatividad, la desmaterialización y el infinito. Como una alternativa a las celebridades familiares de la arquitectura del orden racional, algunas de las estructuras de SITE sugieren que un edificio es conclusivo (y más intrigante) en el momento de su mayor indecisión.

Según todas las indicaciones, la desconfianza de los "establishments" tecnológico, económico y político parece ser una de las pocas fuerzas consolidadoras que unen a la sociedad norteamericana contemporánea. Una imaginería arquitectónica sensible, en opinión de SITE, debería ser un reflejo de este desencanto y un veedor crítico de estas instituciones declinantes.

El término "des-arquitectura" ha sido criticado porque suena a negativo; sin embargo, en un mundo donde la contracción y la escasez definen las opciones de las civilizaciones industrializadas para el futuro, la negativa se ha convertido en el equivalente filosófico de un nuevo optimismo.

En suma, la filosofía de SITE se basa en un compromiso hacia el contenido sociológico y psicológico de la arquitectura. Sin descuidar las necesidades prácticas del abrigo, el objetivo de SITE es incrementar el nivel comunicativo de los edificios y los espacios públicos sirviéndose de las fuentes exteriores a las convenciones formales, funcionales y simbólicas de la arquitectura.

En un mundo de disparidad, indeterminación y cambio, ha dejado de tener sentido que la arquitectura persista como una celebración de servicios inflexibles o instituciones extrañas, y lo que es peor, como una celebración de sí misma. En la actualidad carecemos del patrimonio cultural y de los ideales unificadores necesarios para sostener estos principios de comienzos del siglo XX con algún grado de urgencia o confianza. Como alternativa, SITE propone que, si la arquitectura ha de recuperar su condición de arte público significativo, debe cuestionársela en la mayoría de sus definiciones predominantes para que se torne más sensible a la diversidad, la complejidad y las motivaciones subconscientes de nuestra sociedad pluralista.



Alfonso Castrillón Vizcarra. Estudió en la Universidad Católica de Lima Literatura. Realizó cursos de Historia del Arte y Museología en Roma desde 1963 a 1965. Posteriormente obtiene el doctorado en Historia del Arte en Madrid. Es profesor en la Universidad de San Marcos desde 1968 y fué director del Instituto de Arte Contemporáneo. Participó en la elaboración del proyecto de construcción del nuevo Museo de Arqueología y Antropología de Lima. Ha sido colaborador de varios publicaciones especializadas en arte. Actualmente prepara una historia de la Crítica de Arte en el Perú e investiga en el campo de la Museología, tema que se complementa con el curso que viene dictando desde 1977 por encargo de la UNESCO. El presente artículo es la ponencia presentada en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín.

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE CONCEPTUAL EN EL PERU Y SUS PROYECCIONES

POR: ALFONSO CASTRILLON

Página opuesta. **Acción Furtiva.** 1980. Evento dirigido por Alfonso Castrillón en la Universidad de San Marcos en Lima.

TERMINOLOGIA:

La conciencia del origen conceptual del arte puede encontrarse ya en L. B. Alberti (1436) como "disegno interno", imagen mental, bosquejo. La frase de Leonardo "La pittura é cosa mentale. . ." nos remite a una idea, a una invención primero mental que se traduce luego a formas sensibles. Miguel Angel cree en el arte como "concetto" cuando dice en uno de sus sonetos:

"Non ha l'ottimo artista alcun concetto c'un marmo solo in se non circoscriva col suo soverchio; e solo a quello arriva la man che ubbidica all'inteletto". (1)

Pero es fácil comprender que en el Renacimiento el concepto era una "primera idea", punto de partida de los más variados desarrollos formales y que la finalidad, el último designio del artista era culminar en "obra". La objetualidad y sus atractivos sensibles ha prevalecido durante todos estos siglos. Pero cuando en 1966 aparece el Conceptual Art esta intención tradicional se deja de lado, como la preocupación estética, por "una investigación de las experiencias mentales y de la naturaleza misma del arte".

Se ha dicho que el arte conceptual "enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales" (2), pero más que una eliminación resulta un replanteamiento del arte tradicional a raíz de la crisis de la sensibilidad contemporánea, como la crisis del objeto mismo en relación a su distribución y consumo. Esta aclaración era necesaria para aceptar o no la denominación de NO–OBJETUAL que da nombre al Simposio que nos reune.

Particularmente pienso que no existe "no-objetual" absoluto, porque aún las manifestaciones más radicales como las lingüísticas por ejemplo se apoyan en un soporte material constituyendo éste su objeto. El no-objetualismo **estictu sensu** nos llevaría a tomar la Teoría como arte. Pienso que, en cambio, la denominación "conceptual" "se identificaría —como dice Marchan— con los proyectos (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etc.) con lo denominado en ocasiones **projet art.**" (3) y que no necesariamente eliminan el objeto.

HACIA LA DESAPARICION DEL OBJETO:

La intención de eliminar el objeto no es repentina; se gesta en Occidente desde el objeto mismo: primero dejando de lado la ficción física del volumen por la representación de lo inmaterial (la luz de los impresionistas), luego la ficción de la descomposición del objeto (cubismo) y su explosión en partículas dinámicas (Futurismo).

Pero es verdad que estos intentos no afectan el objeto que sigue el "cuadro" y los valores estéticos que se le adosan, como el valor de cambio que significa. Los ejemplos antes citados, hablando conceptualmente, no son sino los tímidos proyectos de la desaparición del objeto.

Los primeros pasos DADA significaron la exacerbación de la inteligencia contra la "Institución estética". La inteligencia desorbitada subvierte la razón: "ordre-désordre; moi-non-moi; affirmation-negation, etc.". Las búsquedas DADA van más allá del objeto, en realidad DADA se va contra todo el sistema del arte.

Las palabras de Alfred Stieglitz confirman la hipótesis de que la crisis comienza a partir de la sensibilidad: "Por qué no se podría obtener a partir de la placa y el papel fotográfico la misma sensibilidad y expresión que la mano y el ojo pueden traducir sobre una tela." (4). La sensibilidad que, hablando figuradamente, ha sido siempre patrimonio del ojo humano, se desplaza al papel sensible de la fotografía: es decir de los sentidos naturales a los medios, que son la "prolongación" de nuestros sentidos. La crisis de la sensibilidad proviene de esta inadecuación; negar pues el objeto significa negar una forma de ver tradicional y ajena a la propuesta por los medios.

Pero la crisis de la sensibilidad no significa la pérdida de ella, sino el paso para otro tipo de sensibilidad. En este sentido los esfuerzos de Stieglitz por elevar a rango artístico la fotografía, ha significado el camino para la comprensión de otros medios. (Cine, TV.).

Cuenta Man Ray que Marcel Duchamp llegó a Nueva York en 1915 con una botella conteniendo "aire de París": fue su primer **ready-Made**, entendido como objeto "confeccionando", prefabricado, escogido, "separado del mundo muerto de las cosas desapercibidas" (5). La crisis del objeto se manifiesta con la aparición de estas creaciones de Duchamp, donde se ve claramente un rechazo de la artisticidad, una "indiferencia visual" respecto a las cualidades estéticas del objeto y su progresiva desvalorización. Duchamp concibe sus objetos como a-arte, cuyo equivalente más cercano, incluso por la época, es la a-amoralidad del "acto gratuito" de André Gide en sus "Caves du Vatican". (6). Así como Lafcadio empuja al vacío a Amedée Florissoire, desde un tren en marcha de Nápoles a Roma, por puro gusto, como acto gratuito así Duchamp tira al vacío la intencionalidad estética en sus **ready-made.** Con Duchamp se pone en evidencia el problema del valor de uso y el valor de cambio de los objetos artísticos: una vez que Duchamp vacía de sus valores tradicionales (estéticos y de cambio) al objeto, reclama su valor de uso, en

este caso su capacidad crítica. Si el objeto no "vale" como mercancía y por el contrario posee una carga crítica considerable, es un objeto subversivo capaz de atentar contra el sistema artístico.

Aparte de la decisiva influencia que tuvo Duchamp se ha querido ver en las "tendencias constructivistas" un estímulo a favor del conceptual (Malevitch), ya que aquellas "progresivamente abandonaron el objeto y se centraron en la constitución estructural del mismo". (7). Una relación más directa existe con la "abstracción cromática", la nueva abstracción y el minimalismo. Con Kleim, Manzoni y Ed Reinhardt "se instaura el lenguaje proposicional del arte como arte, como reflexión pura, al servicio del juicio sobre arte". (8).

Muchos artistas concurren a la desmitificación del objeto, hasta llegar a su destrucción, como prueban los eventos programados por el DIAS (Destruction in art Symposium), realizado en Londres donde Jean Toche destruyó 30 máquinas de escribir y John Lathan hizo explotar una torre de libros. Estas performances destructivas son sin embargo, más antiguas: en 1960 Tinguely había realizado un complejo accionado por 15 motores llamado "Homenaje a New York", que se destruyó a sí mismo, fuera del Museo de Arte, por supuesto, y Wolf Vostell realiza un happening destructivo en 1964, en 24 lugares diferentes de Ulm.

Sin embargo, como en DADA, el componente destructivo no significa la negación del objeto sino en última instancia, el cuestionamiento de los valores establecidos de la cultura burguesa y su sistema económico alienante. Por ende entraña una reflexión sobre el papel del arte en el marco de dicha cultura, convirtiéndose en crítica desde el momento en que toma conciencia de la necesidad de que el arte entre también en el proyecto de cambiarla.

Creo que esta introducción se hacía necesaria para comprender la progresiva desaparición del objeto en sociedades altamente industrializadas. Es comprensible la sucesión de manifestaciones como el arte pobre, arte ecológico, body-art, happenings, arte de sistemas, etc., en respuesta a la crisis de la sensibilidad y a la crisis del objeto considerado como mercancía.

Se puede decir que los primeros brotes de vanguardismo en el Perú surgen a raíz de la apertura hacia el exterior que significó el incipiente industrialismo de la época del General Odría (1948 – 1956) "quien abrió aún más las puertas al capital imperialista". (9). Al ensancharse el mercado



interno, era lógico que, reproduciendo el modelo, creciera y se fortificase el mercado artístico local. ¿Pero, qué imágenes se vendrían y a quiénes?.

El desarrollo industrial embrionario hizo posible la emergencia de una burguesía ligada al capital, que necesitaba de una imagen para asimilarse totalmente a los usos y costumbres de la burguesía internacional. Negándose a asumir los valores de la cultura local por considerarlos provincianos e incapaces de dar vida a una propia, se adhiere fácilmente a los gustos de la sociedad de consumo. Naturalmente que la burguesía no llegó sola a la elección de las imágenes que servirían como marco a su vida. En el Perú de esa época tuvieron una actuación decidida los teóricos del grupo Espacio, la Galería de Arte Lima, más tarde IAC (Instituto de Arte Contemporáneo) y el ejemplo de pintores que como Szislo, regresaban de una experiencia europea. El internacionalismo prestigia la producción y facilita la cricu-lación del objeto de arte: era pues necesario acogerse a un estilo internacional y el abstraccionismo fue como el pasaporte para moverse libremente dentro de la modernidad. Pero la abstracción libró algunas batallas antes de imponerse: se enfrentó con la pintura mural oficialista, propiciada por el regimen de Odría y desde el punto de vista teórico discutió sobre la primacía del abstracto sobre la figuración. (10)

La abstracción se asegura así una larga primacía hasta pasados los 60, desarrollando una serie de modalidades desde las más o menos cubistas hasta el expresionismo abstracto y la abstracción lírica, arrastrando en su aventura a los maestros del mural que primero defendieron la figuración. El abstracto logra cierto estatus en la cultura capitalina y se atempera y sosiega: de vanguardista pasa a convertirse en "académico" cuando las dos escuelas de arte de Lima lo acogen y propician.

Los movimientos que se han sucedido luego en el Perú, el Pop, el Op, son una consecuencia de los cambios operados en el mercado internacional y que naturalmente encontraron gente joven dispuesta a experimentar. (Luis Arias Vera, Emilio Hernández, Gloria Gómez Sánchez, José Tang, Teresa Burga (Pop) y Ruíz Durand (Op)).

Hay que destacar por esa época (1964-1965) la llegada a Lima del crítico de arte argentino Romero Brest, quien dictó algunas conferencias y sembró cierta inquietud en nuestro medio. La respuesta no se hizo esperar cuando un grupo de jóvenes estudiantes de Arquitectura (Malatesta, Acha, Montero) organizaron en el IAC una exposición vanguardista titulada MIMUY. Se organizó en cuatro meses y se obtuvieron fondos de la Universidad de Ingeniería para financiar el catálogo. En el sótano de la Galería se habían creado varios ambientes donde se seguían las trazas de un maniquí descuartizado, un inodoro y objetos encontrados, cuyo arreglo se acercaba más bien a una composición surrealista. Según uno de los organizadores la idea fue de desconcertar a toda costa "llenando de basura la Galería". Un poco en broma y un poco en serio, ésta fue la primera advertencia sobre la institucionalización de cierto tipo de pintura que, como el expresionismo abstracto angostaba el horizonte creativo de los jóvenes pintores.

Más adelante, a raíz de las Bienales de Kassel, el crítico peruano Juan Acha reunió a un grupo de jóvenes artistas y les comunicó sus experiencias, practicando desde entonces una crítica activa que ha tomado con el tiempo forma y cuerpo de Teoría. Juan Acha estaba deslumbrado por la idea de "desarrollo" identificable con la industrialización. El artista debe percatarse de la necesidad de cambiar la sociedad y para ello debe comenzar por cambiar él mismo. "Esto equivale a adherirse al vanguardismo actual, que no es otra cosa que la exacerbación de la necesidad de cambio". (11). Sin embargo quiso entenderse que los cambios se realizarían a nivel del desarrollo industrial y no en el terreno de las relaciones de producción, quedando como una iniciativa estimulante desde luego, pero con un afecto de decaimiento ante la realidad, como pronto pudo notarse. Juan Acha adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas de entonces porque el industrialismo siempre incipiente en el Perú no permitió el uso de las modernas tecnologías (como por ejemplo en Argentina el uso del acrílico en los años 60), ni los medios de comunicación como proponía Mc Luhan en sus utopías.

Gracias al estímulo de Juan Acha se presentaron algunas muestras a comienzos del 70 que pueden inscribirse dentro de la vanguardia beligerante. Se trataba de ambientaciones presentadas en la Galería Cultura y Libertad por cinco artistas apenas egresados de la Escuela: Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Eduardo Castillo, Leonor Chocoano é Hilda Chirinos.

Acha, en una nota crítica publicada en un diario capitalino (12), advierte al público que no se trata de encontrar ni de señalar las intenciones de sus autores "sino de responder espontáneamente a la realidad ecológica" de las ambientaciones y a "la ausencia de objetos y a la substracción de formas". Era la primera vez en Lima que se destacaba la intención de renunciar al "objeto" típico de arte para privilegiar otras formas de comunicación.

La muestra de Emilio Hernández, inaugurada en la misma Cultura y Libertad en Junio de 1970, es uno de los primeros ejemplos de conceptual en Lima, ya que recurre a la fotografía para dar razón de una actividad —la sala de exposiciones—, indicando el proceso por el cual nos acercamos a la "idea" de Galería: fotos del personal que trabaja, planos de ubicación, fotos de recortes de periódico, etc..

Dos años después Teresa Burga expone en el ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) una serie de "cuadros clínicos" titulados "Autorretrato. Etapa vital: 9.6.72 – 11.7.72 donde se informa al observador sobre la anatomía y fisiología de la autora, un auto-análisis que la pone al centro de una investigación que le permite, por una suerte de desdoblamiento, ver más allá de las apariencias, encontrar el concepto encubierto por la materia.

Caso aparte es el de Rafael Hastings que llega a Lima en 1969, luego de una larga estadía en Europa, con una experiencia conceptual realizada en la Galería Ivon Lambert. En aquella oportunidad pintó directamente en la pared de la Galería, una serie de esquemas de interpretación del espacio, según el estudio de Francastel (Peinture et societé), desde Alberti hasta Jaspers Jones y dentro de la ortodoxia de Kosuth al querer informar sobre el arte mismo e investigar sobre su propia naturaleza. En el año 1969 presenta en una de las paredes del IAC, utilizando carteles y caracteres negros, el esquema de la vida y formación intelectual del crítico peruano Juan Acha y en la otra pared de la sala el esquema del desarrollo de la pintura peruana. Le sigue "Todo el amor" acción que consistía en proporcionar mensajes a las parejas de enamorados de un parque de Lima, para que estas se los fueran pasando entre sí. Con estas experiencias Hastings dió por muerta la pintura y se dedicó a otra cosa. Quién iba a pensar que, luego de un período de aparente inactividad, volvería con más ánimos a la pintura-pintura y a emular a los pintores del 400 italiano?. Hastings, desligado de la realidad nacional, apartado como un príncipe renacentista en **studiolo**, está entregado a la tarea de revelar su propia vida como obra de arte. Es uno de los pocos artistas que en el Perú se dedican al video, sin importarle la técnica y con el mismo criterio a "proyectar" música o ballets.

Su intención de "desprofesionalizar" al artista apunta hacia el hombre total, especie de utopía casera, pero al fín y al cabo **su utopía.** (13)

En octubre del año 68 se produce el Golpe de Estado del General Velasco Alvarado que trae consigo una serie de progresivas reformas de la estructura social y de paso una oleada de nacionalismo. Como sucede en estas circunstancias, se confundieron los niveles ideológicos advirtiéndose una sobredeterminación política en el quehacer cultural. El mercado tiene su baja repentina en los dos primeros años pero se rehabilita gracias a la participación de la burguesía ligada al Poder y al otro segmento de la burguesía desplazada, de origen terrateniente, que conserva sus hábitos de adquisidora y favorece con su elección a los consabidos pintores oficiales.

Por otro lado, en el seno de la burguesía en el Poder, una fracción de intelectuales progresistas comenzaron la tarea de reinvidicar el arte popular campesino frente a las manifestaciones de arte culto. Se trataba de dar entrada en la corriente histórica nacional al arte popular producido por artistas rurales y desechar la primacía absoluta del arte culto. En 1976 se adjudicó el Premio Nacional de Cultura al artista popular Joaquín López Antay, conocido maestro retablista. Este hecho insólito llenó de indignación a los artistas cultos, quenes protestaron en cartas y artículos periodísticos.

Se podría decir que fue un acto de provocación al sistema; a la distancia de los años creo comprender que fue la mejor acción de arte conceptual en el Perú ya que asestó un duro golpe a la ideología estética señorial, desde el interior del sistema.

Si me he detenido un poco en este hecho es quizá para significar cómo después de este incidente, las fronteras de la ideología estética burguesa se han extendido notablemente, dejando de lado las discusiones sobre "si abstracto ó figurativo", como las dudas acerca de la importancia social del arte. No está demás decir que desde entonces comienza a preocupar a los estudiosos peruanos el problema de la Sociología del arte, y que se dan los primeros pasos para una interpretación marxista del arte.

Esta apertura también favoreció una reflexión sobre el arte en los sectores de izquierda ligados a la Universidad, donde creo se está generando un movimiento interesante. Quiero referirme a dos casos: en Julio de 1979 se presentó en Lima la exposición SIGNO X SIGNO conceptuada por dos arquitectos Willey Ludeña y Hugo Salazar y dos artistas plásticos Armando Williams y Patricia López Merino. La temática asumía el referente urbano, partiendo del análisis de programaciones sociales definidas donde se recurría a lo lúdico como una instancia hacia la crítica radical. Era importante también el trabajo interdisciplinario entre arquitectos y artistas que enriqueció la experiencia. De este grupo podemos ver en esta exposición algunos proyectos dentro de la misma tónica que SIGNO X SIGNO y el video "Lima en un árbol".

El otro caso es el que figura también en esta muestra con el título de ACCION FURTIVA, experiencia que se comenzó el año pasado con el grupo de alumnos de la sección de arte de Universidad de San Marcos. Luego de varias conversaciones en clase los alumnos escogieron un signo (el ángulo, punta de flecha) que significase Apertura, dirección, ruptura de esquemas, cohesión del grupo. Los mismos alumnos formarían el signo con sus cuerpos en el patio de la Universidad. Se fijaron los lugares y el signo se fue formando, para disolverse al instante y aparecer a los pocos minutos en otro lugar. Era un signo furtivo presentado brevísimamente, pero que dejaba una inquietud y rompía los hábitos perceptivos del observador. El evento se había conceptuado partiendo de una necesidad expresiva del grupo, con medios mínimos y con un lenguaje no tradicional.

Para terminar creo que podría formular algunas conclusiones:

1. En Europa la desaparición del objeto es el resultado de un largo proceso de cuestionamientos en la base de la producción artística como en la de su distribución y consumo: es un fenómeno típico de las sociedades altamente industrializadas. En el caso del Perú ese proceso no se advierte; el salto a la vanguardia, exabrupto, en los años 68, es un fenómeno a-típico desligado de nuestra realidad y privado de una reflexión crítica en el seno mismo de la producción. A los años y luego de experiencias esclarecedoras como el caso López Antay, los jóvenes artistas han retomado el lenguaje de vanguardia (conceptual, eventos, etc.) con una intención decididamente crítica y no simplemente imitativa.

2. Tal como lo fórmula su teoría, el arte conceptual es un método de investigar el arte mismo, una reflexión sobre su especificidad y su sentido. Poco importa que se le considere arte o no, lo importante en su enfoque crítico sobre el problema artístico. En este sentido me inclino a considerar al arte conceptual como una crítica operativa que parte del terreno mismo de la creación.

Este tipo de crítica es sumamente útil en ambientes desligados del circuito comercial artístico, como las Universidades, donde existe todavía más libertad y donde vale la pena poner una semilla. El carácter efímero del arte conceptual es evidente y aceptable si se cree en la propia dialéctica que genera.

Es una manifestación de pasaje hacia otras formas. Pienso que en el Perú las búsquedas van por el camino de la sensorialidad, de recuperarla recurriendo a. . . los objetos.

3. El arte conceptual ha puesto en evidencia la contradicción entre valor de uso y valor de cambio del objeto artístico. Frente a este desenmascaramiento se hace necesario un arte que tenga en cuenta prioritariamente las necesidades simbólicas y sensitivo-visuales del hombre, un arte para la vida y no una mercancía.

En este sentido se abren pues caminos insospechados: el del arte hecho en casa (Home-made) como resultado de recobrar nuestra sensibilidad y capacidad artística y el otro es el de convertir nuestras propias vidas en arte o la sociedad en una gran obra de arte colectivo.

NOTAS

(1) Miguel Angel, Soneto LXXXIII (1544)
No tiene el gran artista algún concepto que el mármol solo en sí no esconda con su envoltura; sólo a él llega la mano que obedece al intelecto.

Cfr. J. Recupero, Michelangelo, De Luca editore, Roma 1964, p. 61.

(2) Marchan, Simón "Del arte objetual al arte de concepto" 1960-1974 Comunicación serie B, Alberto Corazón editor, Madrid 1974, p. 303.

(3) Ibidem, p. 302.

(4) Richter, Hans "DADA-art et anti-art" Verlag, 1965, p. 79.

(5) Ibidem. p. 87.

(6) Gide André "Los sótanos del Vaticano" Alianza Editorial, Madrid 1974 p. 167.

(7) Marchan, Simón Op. cit. p. 300.

(8) Ibidem, p. 301.

(9) Yepes, Ernesto "Historia y Sociedad en el Perú del siglo XX". Universidad Nacional Agraria, vol 1, p. 13.

(10) Miró-Quesada, Luis "El arte en debate" Lima Facultad de Arquitectura de la UNI, Lima, 1966.

(11) Acha, Juan "la vanguardia pictórica en el Perú" Lima, abril de 1968.

(12) Acha, Juan "Exposición vanguardista". En el Comercio, Lima 17-III-70.

(13) En 1979 trabajó con el arquitecto Baracco un proyecto (A twelve journey Plot about levitation) que presentó en Estados Unidos.



Beatríz González, directora del Departamento de Educación del Museo de Marte Moderno de Bogotá, presenta en este artículo la transcripción de uno de los temas tratados en la conferencia que realizó en el Museo con motivo de la exposición de 61 obras de Paul Klee, enviadas por el Museo de Arte Moderno de Dusseldorf.

KLEE-PINTOR

POR: BEATRIZ GONZALEZ.

Paul Klee. **Señor con sombrero de copa y dama con capa.** 1906. Dibujo tras cristal. 0.16 x 0.24 mts. Colección Félix Klee, Berna. Fotografía tomada por Pilar de Castro del libro Paul Klee, Dibujos, Ed. Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1980.

Estamos acostumbrados a aproximarnos a Klee a través de la metafísica, la poesía, la psicología y la psiquiatría. Vemos en él al pintor-héroe perseguido por el nazismo o al incomprendido para los defensores de las vanguardias. De pronto nos hemos olvidado del Klee-pintor.

"También el Viaje italiano
de Goethe entra aquí.
Pero ante todo una feliz
estrella. Con frecuencia la vi.
Volveré a descubrirla". Paul Klee

El 24 de Diciembre de 1900, Paul Klee escribía en su diario: "Había llegado bastante lejos. Era poeta, hombre de mundo, satírico, artista, violinista". (1) Por ésta época tenía 21 años y estaba a punto de dar por terminados sus estudios académicos en Munich. Como él mismo decía se jugó todas sus cartas en favor de Italia y en octubre de 1901 partió después de una terrible tormenta, como siempre que iba a vivir algo importante. (2)

A este primer viaje a Italia se le resta importancia en favor del viaje a Túnez, en el que se casa con el color y confirma su vocación de pintor —"yo y el color somos uno. Soy pintor"— (3) o en favor de sus 10 años de permanencia en las Bauhaus como profesor. Sin embargo este viaje, como las primeras impresiones que se experimentan en la niñez, que no se borran nunca, fué decisivo en su obra y en su pensamiento. Ahí encontramos la génesis de sus temas-recuerdos y de todas las teorías que desarrollará más tarde en sus artículos y libros.

El viaje se inicia en Milán, con impresiones mezcladas de la pintura de Mantegna, Rafael y Tintoreto de la Pinacoteca Brera, del vino y el rissoto y de las ronchas de la vacuna. A partir de su llegada a Génova de noche y la contemplación del mar a la luz de la luna se empieza a reconocer el Klee que años más tarde, después de múltiples búsquedas y dudas en el campo del grabado, la ilustración, las series monocromas y los experimentos con vela y pantógrafo, encuentra el verdadero sentido de su expresión. Innumerables veces pintó y dibujó la luna, el mar, los veleros. Es posible afirmar que todas esas apariciones posteriores de temas marinos y nocturnos tuvieron origen en esta expresión suya "He visto el mar de noche por primera vez desde un monte. . ." (4) De ahí siguieron narraciones contínuas que nos muestran, por una parte, al escritor y por otra, la descripción premonitoria de algunas de sus obras: "El mar es maravillosamente azul y tranquilo. La ciudad, un inquieto conjunto de manchas, de superficies de casas al sol y a la sombra, calles blancas, jardines de un verde serio. . ." ". . . pero me encontré con un mar totalmente diferente: la isla Gorgona, veleros inclinados, colores frescos. . ." ". . . Cómo la grande y nocturna Génova se iba hundiendo poco a poco con su mar de estrellas luminosas, tragadas por la luz de la luna llena, en forma parecida a un sueño que se disuelve en otro. . ." (5).

Esta correspondencia con los temas de la obra de Klee la encontramos en su travesía de Italia, en la permanencia en Roma y muy especialmente en Nápoles. Los dos puntos notables de su paso por esta ciudad son la visita al acuario y a las pinturas pompeyanas del Museo Nacional. "El acuario es muy interesante", nos dice: "Particularmente expresivos son los bichos sedentarios, como pólipos, estrellas, mejillones. Luego hay unos monstruos reptantes de ojos venenosos, hocico inmenso y buche abolsado. Otros estaban hundidos en la arena hasta las orejas, igual que los seres humanos en sus prejuicios. . . Un angelical animalito gelatinoso (transparente-anímico) andaba en el dorso en contínuo movimiento, dando constantemente vueltas alrededor de una fina banderita. El espíritu de un barco hundido". (6) A través de su vida pintó los peces. Durante sus clases en la Bauhaus le sirvieron para ilustrar sus teorías de lo dividual e individual. (7)

En 1928 Klee pintó una acuarela traslúcida llamada Ciudad Italiana. Veinte años antes, en Florencia había manifestado, "estoy atónito ante la disposición de tanta belleza arquitectónica". (8) Fue la arquitectura la que desencadenó sus más valiosas teorías, repetidas con otras palabras en sus conferencias y en sus artículos en Die Alpen de Berna, en Tribune der Kunst und Zeit de Berlín, en Der Ararat de Munich y en las publicaciones de la Bauhaus. Descubrió lo que representa en ganancia de conocimientos el captar los monumentos arquitectónicos; cómo el arte de la construcción se ha conservado más puro que las otras ramas y que la organización espacial es la más sana escuela. "Gracias a la evidente posibilidad de calcular las relaciones entre las diversas partes, la obra arquitectónica representa para el tonto principiante una escuela más rápida que los cuadros o que la naturaleza. Y una vez entendida la relación numérica en el concepto de organismo, el estudio de la naturaleza puede efectuarse con mayor rapidez y facilidad". (9) De allí partió a sustentar sus tesis sobre la cohesión de la obra de arte que desarrolló en la Filosofía de la Creación (10) y sobre la economía de medios: "La naturaleza puede permitirse derroches de todo pero el artista debe economizar en cada detalle". (11)

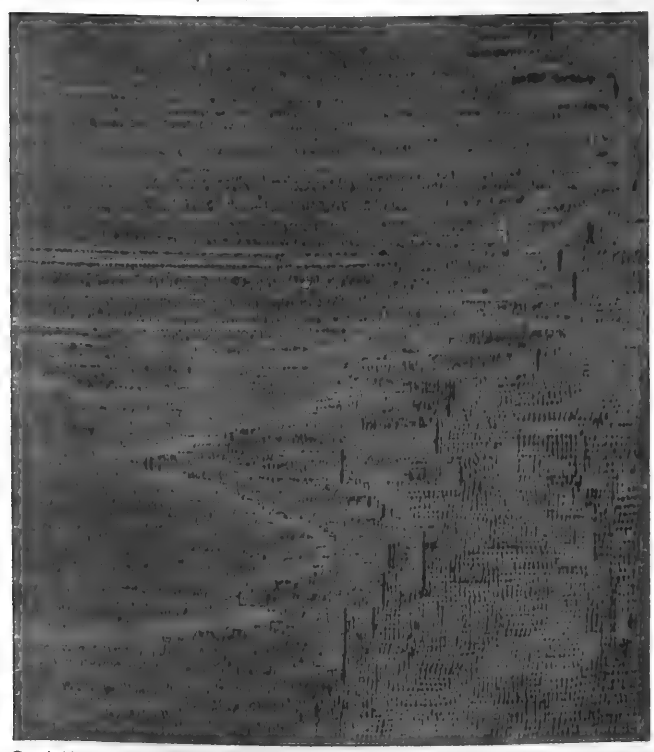
Una y otra vez encontramos alusiones al viaje a Italia. Klee estaba tratando de dilucidar su camino y como tantos artistas de su generación planteándose el problema de la abstracción. Aún antes de que Worringer actuara como "medium para ciertas necesidades del tiempo" (12) con su obra Abstracción y Proyección Sentimental, ya Klee había estado cercano a él, al menos en espíritu, en su visión retrospectiva de junio de 1902: "En Italia comprendí lo arquitectónico de las artes plásticas (hoy diría lo constructivo). Me hallaba entonces muy cercano al arte abstracto. La meta siguiente y a la vez la mas lejana consistirá ahora en llevar al unísono, o al menos armonizar, la pintura arquitectónica y la pintura poética. . . En el presente hay tres cosas: una antigüedad grecorromana (physis) de concepción objetiva, orientación inmanente y tendencia arquitectónica; un cristianismo (psyche) de concepción subjetiva, orientación trascendente y tendencia musical. Y la tercera, la de ser un modesto e ignorante aprendiz autodidacta, un minúsculo Yo". (13)

Otro de los problemas que le planteó el viaje a Italia fué el de su relación con la belleza ideal. Con frecuencia se refirió a la gran humillación de la temporada de estudiante en Roma, de resultados no muy alentadores y de cómo Miguel Angel tuvo sobre él "el efecto de un tremendo castigo". A veces aceptó mas las esculturas de estilo ingenuo que "las maravillosas obras tan alabadas". (14). Lo gótico de una estatua italiana del Bautista lo hizo vibrar mas que la antigüedad clásica. Unicamente se sintió reanimado por las pinturas popeyanas. Sintió que fueron pintadas para él, excavadas para él. Se identificó con las figuras recortadas como siluetas sobre el fondo plano. (15). Pero ante la Galería de los Oficios en Florencia cuyos cuadros calificó como "el máximo lujo imaginable" quedó muy conmovido pero al mismo tiempo "empequeñecido y moviendo la cabeza como con escepticismo". (16). Todos estos sentimientos encontrados no son otra cosa que la duda del artista principiante y virtuoso que puede dibujar un pié como un clásico pero que le parece insoportable vivir "en una época de epígonos". (17). Encontró mas reconfortante servir a la belleza en sus enemigos y por eso se dedicó por algún tiempo a la caricatura, a la sátira. (18). Tomar la gran cultura de la antigüedad por modelo le pareció de un sospechoso anacronismo. Ante la incertidumbre resolvió "disolverse en la sátira". (19)

A manera de epílogo se debe añadir, como Will Grohmann presume, que Picasso encontró indicios de un origen mediterráneo visi-



Paul Klee. **Ciudad Italiana.** 1928. Acuarela 0.34 x 0.32 mts. Berna, Colección Félix Klee. Fotografía tomada por Pilar de Castro del Libro Klee, Ed. Skira. p. 84.



Paul Klee. **Costa Clásica.** 1931. Oleo. 0.81 x 0.69 mts. New Canaan (Connecticut), Colección Mrs. Stanley R. Resor, Fotografía tomada por Pilar de Castro del libro Klee, Op. cit., p. 93.

bles en la apariencia de Klee. (20) Sinembargo esta no es la única relación con Italia. Son frecuentes las asociaciones con Leonardo. La más antigua se lee en los recuerdos de la infancia, a los nueve años, cuando describió las mesas del restaurante del tío Frick, el hombre mas gordo de Suiza: estaban "cubiertas de mármol liso en cuya superficie se podía ver un embrollo de cortes longitudinales de fosilización. En este laberinto de líneas era posible descubrir seres humanos grotescos y trazarlos a lápiz". (21). Estas imágenes no son otra cosa que "la nueva y especulativa invención" que recomienda Leonardo: "Si observas algunos muros sucios de manchas o construídos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imágen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras . . ." (22) Antonio Arráiz compara recientemente el pensamiento de Klee con el de Leonardo especialmente en el sentido de lo cósmico, en el "amor por el misterio y al mismo tiempo búsqueda intelectual dentro de lo ambiguo" (23)

Cuando examinamos los dos volúmenes de Escritos Pedagógicos de Klee estos parecen un inventario de fenómenos naturales y artificiales. Se encuentra un carácter de Suma, un intento de hacer una "historia natural infinita", típicamente leonardescos, presentes en su Tratado de la Pintura. La obra de los dos es el producto de una reflexión profunda sobre la naturaleza y sobre el arte de su tiempo.

El viaje a Italia tuvo una duración de siete meses. Klee terminó el relato de una manera lacónica: "En casa encontré que todo estaba en orden, una buena cama, comida sin propina, dos simpáticos gatos Miezchen y Nuggi, gris sobre gris". (24)

BIBLIOGRAFIA

1. KLEE, Paul: Diarios 1898/1918, Ed. Era S. A., Méjico 1970, p. 63
2. KLEE, Paul: Op. cit., ps. 77 y 80
3. KLEE, Paul: Op. cit., p. 346
4. KLEE, Paul: Op. cit., p. 83
5. KLEE, Paul: Op. cit., ps. 122 y 85
6. KLEE, Paul: Op. cit., p. 123
7. THE THINKING EYE. The Notebooks of Paul Klee. Editado por Jurg Spiller. Londres (Lund Humphries) y Nueva York (Winterbottom), 1961, p. 264
8. KLEE, Paul: Op. cit., p. 133
9. KLEE, Paul: Op. cit., p. 178
10. KLEE, Paul: Teoría del Arte Moderno. Ed. Calden, Buenos Aires, 1971, p. 84
11. KLEE, Paul: Op. cit., p. 278
12. WORRINGER, Wilhelm: Abstracción y Naturaleza, Ed. Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1953, p. 7
13. KLEE, Paul: Diarios 1898/1918, Ed. Era S. A., Méjico, 1970, ps. 154 y 155
14. KLEE, Paul: Op. cit., p. 87
15. KLEE, Paul: Op. cit., p. 123
16. KLEE, Paul: Op. cit., p. 134
17. KLEE, Paul: Op. cit., p. 155
18. KLEE, Paul: Op. cit., p. 69
19. KLEE, Paul: Op. cit., p. 90
20. GROHMANN, Will: Paul Klee, Ed. Flinker, Paris, 1954, p. 93
21. KLEE, Paul: Op. cit., p. 27
22. Da VINCI, Leonardo: Tratado de Pintura, Ed. Nacional, Madrid, 1976, p. 364
23. ARRAIZ, Antonio: Klee, Leonardo y el Zen, El Universal, Caracas, Abril 26 de 1981
24. KLEE, Paul: Op. cit., p. 143



Jorge Glusberg, Director del CAYC, Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. Ha sido colaborador permanente de RE–VISTA. Recientemente, Glusberg quien es Vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y Director del Comité Internacional de críticos de Arquitectura, recibió la condecoración de la orden del mérito por servicios distinguidos en el grado de comendador de parte del Arquitecto Fernando Belaunde Terry Presidente del Perú. Glusber ha obtenido entre otras las siguientes distinciones: Medalla de oro por su libro "Hacia una crítica de la Arquitectura" en la bienal de Sofía, Bulgaria, y el premio Internacional de arquitectura "Jean Tschumi", mención especial obtenida en el último congreso Mundial de Arquitectos llevado a cabo en Varsovia.

El presente artículo fue presentado por Jorge Glusberg en el 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual en el MAMM de Medellín.

POST-MODERNISMO Y PERSPECTIVA POST-ONTICA (CRITICA DE ARTE Y EPIFANIA)

POR: JORGE GLUSBERG

El término arte "post-moderno" se ha hecho común dentro de las vanguardias artísticas. Pero desde la perspectiva de la crítica, no hay más que rupturas y evoluciones incesantes, que impiden pensar en una distancia inabarcable entre lo tradicional y lo moderno y entre lo moderno y lo post-moderno.

Recordemos simplemente que la palabra **post** moderno surge por primera vez en la versión de Arnold Toynbee en 1938 en el volumen 8 de su estudio sobre la historia.

Independientemente de que compartamos o no sus posturas respecto de la raza superior o el mundo ideal sin ideologías "negativas" es un hecho que ya en esa época, el post-modernismo nacía en la ciencia de la historia para ser tomado luego por otras disciplinas.

Así se llegó a hablar de post minimalismo (Pincus Witten), romanticismo post conceptual (James Collins), post cognoscitivismo (Dick Higgins), post funcionalismo (Peter Eiseman), lo post medieval (Bob Stern), la sociedad post industrial en sociología (David Bell), etc.

Lo "post" agregado a lo civilizado no significa entonces el fin de un ciclo sino un nuevo ciclo en el desarrollo incesante de lo moderno.

Desde una perspectiva exclusiva de la crítica, luego de la dominación de la sociología en los años cincuenta y de la conceptualización semiótica de los sesenta (que aún continúa), postulamos su unión.

Su unión en una sociosemiótica, que de cuenta de la necesidad de actualizar las teorías sobre las propuestas del setenta y el ochenta, así como la necesidad de ubicarse en códigos que transiten y superen el movimiento moderno, aunque esto no significa que creamos a pie juntillas en el Post-Moderno.

Es notorio que el post-modernismo es en el terreno de las artes visuales, una forma de síntesis teórica y práctica (menos práctica que teórica, o sea con menos realizaciones que anunciados), de muchas formas recuperadas del pasado.

Aclaremos desde el principio que lo moderno o lo post-moderno, lo aplicamos a las artes visuales aunque los términos provengan de la arquitectura.

El vector de lo artístico ha utilizado palabras abstractas como **antiguo, renacentista, moderno, conceptual, minimal** y ahora **post moderno**. Pero no seamos víctimas de las clasificaciones.

Si existió un arte conceptual, es necesario como críticos que sepamos que entre ese arte de ideas y la crítica, no hubo una distancia real sino imaginaria.

Muchos de los críticos del conceptualismo fueron los mismos artistas. Es decir que habría que hablar mas bien del **arte en la crítica de arte**, o de otro modo, de la dimensión artística de la crítica.

Dado que el crítico, empapado en la sustancia de su hacer, identificado con su objeto de estudio, no puede ser ajeno a esto, es decir no puede dejar de identificarse con lo figural (Lyotard) de su objeto.

Este figural, este dominio de la retórica del hecho artístico con que el crítico tropieza y que en profundidad busca, tiene su propio universo. El lenguaje del arte, condiciona el metalenguaje del crítico en su **sustancia** y en su **forma**.

En su **sustancia** porque no puede hablar sin mencionar su objeto, sin hacer **referencia** permanente a él, sin tratar de acceder a la verdad de su ser.

Y en su **forma,** porque la retórica específica del objeto artístico condiciona la retórica del discurso del crítico, aunque éste no se lo proponga.

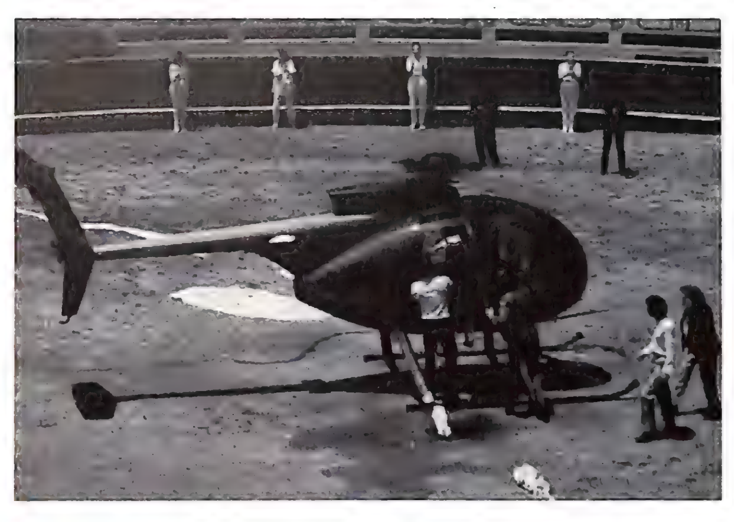
Si el inconsciente es exterior al sujeto, como lo propone Lacan, diríamos que el objeto, plástico o arquitectural, es como el determinante inconsciente del discurso del crítico. Pero entonces habrá críticos post modernos?. Sí, sin duda.

Es en este sentido que la actitud post modernista en la crítica se ha desarrollado.

No estamos estableciendo una cuestión de jerarquías o de rivalidades entre el crítico y su objeto, la producción del artista. Simplemente, queremos destacar la solidaridad que existe entre ambos.

El post modernismo no es una excepción en el camino que va desde la realización













Leopoldo Maler y Marta Minujin. **De Amarú a Barthes.** 1981. Performance realizado en la plaza de toros La Macarena con motivo del 1er. Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual. MAMM. Duración: 60 minutos. Fotos: Luis Alberto Restrepo.

empírica hasta su crítica, hasta su versión discursiva, elaborada por el crítico.

Es en definitiva en este discurso donde nace y se rotula un movimiento, y que se realice o no es otro problema, que corresponde a la fuerza del movimiento y a su adecuación en la coyuntura socio-cultural en que se manifieste.

Existe un reflejo incesante entre los dos tipos de discursos, el del arte y el de la crítica, que hacen a la creación de taxonomías, de clasificaciones que organizan temáticamente la significación de los distintos movimientos.

Esto fue patente en el caso del conceptualismo (Joseph Kosuth), y sucede siempre que el artista toma en cuenta su propia actitud crítica o la del profesional de la crítica.

Nada impide que un artista o un arquitecto sean críticos, y que su propio discurso se revierta en la obra.

Si el lenguaje es el común denominador de todos los sistemas semióticos, pues todos ellos pueden traducirse a él, al lenguaje articulado, el de la crítica es el determinante para un diálogo concreto entre creador-receptor, creador-usuario, creador-espectador activo.

Los artistas más sensitivos se ven a menudo con la obligación de responder a esta actitud de la crítica, que inventa los "post", aunque esta tradición ya lleva varias décadas.

El crítico es responsable, en este momento incierto pero creativo de la historia, de lo que diga; de su discurso depende no sólo lo que el receptor a través de los medios de comunicación llega a sentir y pensar, sino lo que el mismo artista propone.

La epifanía, la festividad religiosa del 6 de enero, la venida de los Reyes Magos explícita, en el sentido de Joyce, está propuesta.

Es una espera y un resultado, que para un niño tiene la festividad y su ritual imaginario es el mismo que signa la vinculación entre creador y crítico.

Si el modernismo se desarrolló durante los años 1890 y 1960, el post modernismo atravesó ya, en su corta historia, etapas optimistas tanto como pesimistas y fatalistas, pues el discurso histórico reconoce un desarrollo geométricamente acelerado.

Así como el surrealismo significó para muchos una vuelta atrás y un regreso de la **figura**, en el post modernismo encontramos posturas análogas.

Pero como contrapartida, sociólogos como Daniel Bell pronuncian su sentencia: el **post** del post-modernismo no es apocalóptico: es neutral y no negativo.

Nadie puede decir que la sociedad de la **post**–guerra es inferior a la del 39/45, o que el **post**–impresionismo sea inferior al impresionismo.

Por otra parte, la otra dirección posible sería el no-objetualismo, que pensamos podría calificarse de post-óntico, término más abarcativo y más ligado a una cosmovisión filosófica.

Al eliminar el objeto, el creador se libera de la "atadura a lo dado" (Spinoza) y desarrolla su capacidad de abstracción e ideación.

A través de la sociosemiótica y nuestro modelo del **arte de sistemas**, queremos enfatizar un concepto, el de **operadores estéticos**, ampliación de lo que en otras propuestas denominamos **operadores arquitecturales**, porque pensamos que sirve como explicación dinámica del proceso artístico.

El operador estético es el producto artístico que armoniza con su antes y con su después, que entra en relaciones de continuidad o discontinuidad con lo que lo antecede y lo que lo sigue.

Además de este discurso diacrónico, cabría analizar el panorama sincrónico: es decir, el operador estético, punto clave de la socio-semiótica aplicada al arte, debe ser coherente y coexistir con los otros productos humanos.

De esta forma, la semiótica, ciencia definida como estudio de los signos en relación con **referentes** y **usuarios**, agrega a su preocupación la problemática social.

La agrega, porque fuera de esta consideración, es imposible tratar lo subjetivo y lo referencial.

Aclaremos: no podemos tratar al individuo como aislado del medio en que vive ni de su historia, pero tampoco podemos tratar aquello a que aluden los signos: su **referente**, como aislado del contexto socio histórico de su producción.

De tal forma que el arte, así comprendido como **creatividad situada**, lo está no sólo socialmente, sino también históricamente.

Esto tiene que ver con lo imaginario que en cada época está definido por los signos dominantes de una cultura, ya que ésta condiciona al sujeto como tal.

Lo que se opone a lo **social**, es lo **natural** y no lo **individual**.

Desde esta perspectiva, podemos tratar un acercamiento a la obra de arte, como operadora de transformaciones en el individuo y la sociedad global.

En realidad se trata, para el crítico, de ver hasta qué punto hay una interacción entre lo creativo y las representaciones de los usuarios o consumidores de estos productos culturales.

Resumiendo:

1. El crítico se enfrenta con signos artísticos.
2. Revierte este lenguaje no verbal, en un lenguaje verbal y discursivo.
3. Es el estudio de un imaginario social que descubre así los **operadores estéticos.**
4. Los clasifica y organiza conceptualmente.
5. Su discurso revierte sobre la producción y sobre el consumo por parte del receptor.
6. Cumple con su epifanía, en calidad de Rey Mago, que pone en los zapatos de una cultura, el regalo de su propia imaginación y de su creatividad.
7. Su creatividad no difiere esencialmente de la creatividad artística.
8. Su discurso, al ser prospectivo, permite la comprensión y a veces hasta la modificación de efectos sociales e históricos provocados por el hecho artístico.

¿Cómo se realiza todo este proceso?.

Si de búsqueda de operadores se trata, el problema metodológico será determinar quién es un operador o quién no lo es. Para esto la metodología es siempre comparativa.

Se compara unos fenómenos con otros, es decir, una creación con otras y se determinan sus semejanzas y diferencias a partir de ciertos principios de base que cada investigador acentuará de acuerdo a su propia formación.

Pero la comparatividad no agota el proceso.

Un punto crucial de este camino está dado por la adecuación de la obra a su contexto.

Quiere decir, que según la metodología estructural, algo será valioso o no en términos visuales o arquitecturales en la medida en que se relacione o no con sus circunstancias, o como prefieren decir los linguistas, con su situación de discurso.

Así el crítico tiene una doble función: describir y organizar teóricamente lo creativo existente y preparar además los nuevos caminos para la producción del hecho artístico.

ESTA BIENAL ES UN LUJO QUE UN PAIS SUBDESARROLLADO NO SE DEBE DAR
BEATRIZ GONZALEZ

Beatriz González. **Esta Bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar.** 1981. Proyecto para pasacalle. Obra rechazada en la Bienal.

EL LUJO DE MEDELLIN

A Beatriz González se la puede acusar abiertamente de inconsecuente. Su obra rechazada (o no invitada o no participante) en la Bienal de Medellín y que luego fue exhibida por la galería La Oficina (Junio-Julio) es muestra clara de la debilidad teórica no solamente de su última producción sino también de su posición algo rebuscada como la rebelde del paseo. El deseo de figurar controversialmente no le queda ya bien ni a Beatriz González ni a los críticos que han opinado contrariamente a los resultados de la Bienal, o a los que no opinaron para nada acerca del Coloquio y la muestra latinoamericana de arte no objetual realizados paralelamente a la Bienal por el Museo de Arte Moderno de Medellín. La tira de tela titulada "Esta Bienal es un lujo que un país subdesarrollado no se debe dar", con obvias referencias a la industria textil colombiana, le mordía la cola a su autora (Beatriz González) quien mostraba en ella una posición pasada de moda, un radicalismo banal que solo hacía injusticia al tremendo esfuerzo antioqueño de sacar adelante dos eventos que desde el punto de vista estructural (organización, montaje, información) quedan registrados como un ejemplo más del desarrollo y la eficiencia medellinenses.



Vista general del montaje de la IV Bienal de Medellín. Foto: Oscar Monsalve.



Bernardo Salcedo. **Cosas nuevas.** 1980–1981. Organizaciones: IV Bienal de Arte. Foto: Guillermo Melo.



John Davies. **Dos figuras.** 1977 – 1980. Esculturas en fibra de vidrio y técnica mixta. Tamaño natural. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.

Desde el punto de vista artístico, aunque no se puede hablar de una satisfacción progresista en muchos de los trabajos presentados tanto en la Bienal como en la Muestra de arte no objetual, se puede asegurar que ciertamente el ambiente era audaz y carismático (en el caso del Coloquio y Muestra del Museo), y placentero e informativo (en el de la Bienal). En los dos eventos, los colombianos se mostraron como una fuerza vanguardista coherente, variada y atractiva; y en los dos eventos, los trabajos presentados dentro de una concepción anticonvencional fueron también

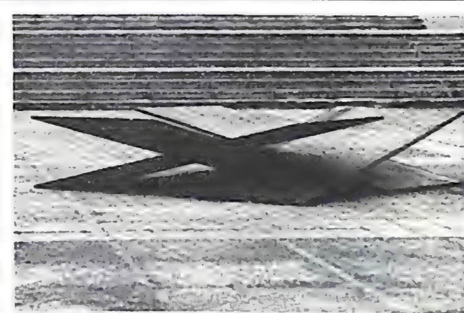
los más interesantes, existiendo, por supuesto, extraordinarias excepciones.

Los artistas bieventuales, entonces, parecieron sacar el mejor provecho de Medellín: Adolfo Bernal complementó su tautología visual "Medellín/Medellín/Medellín/Medellín" (un hermoso y sutil homenaje a las cuatro bienales y al color ambiental de la ciudad) con una delicada obra en sonido escuchada en el intermedio de un partido de fútbol y con menor intensidad sonora encerrada en una base en el Museo; titulada "M. D. E.", consistía en la repetición en clave morse del nombre de la ciudad, de tal manera que las intenciones reiterativas de los carteles (en cierto modo pasivas) se activaran con la inserción sonora — pero solo durante una percepción geográfica o sea el recorrido entre la Bienal y el Museo de Arte Moderno.

Curiosamente, los trabajos de Miguel Angel Rojas cumplían la misma función. El "Episodio" observable en la Bienal, una inteligente demostración de pureza y perversidad, se realizaba en el Museo con "Dibujo", consistente en el retoque suave y muy poético de las divisiones, líneas, puntos y texturas de uno de los baños del edificio, y con la perpetuación de las sombras proyectadas por la luz artificial. La morbosidad voyeurista de "Episodio" donde la adivinanza del hecho sexual era solo cuestión de ver y entender bien, y donde además el dibujo espontáneo y cuasi infantil nos recordaba la represión erótica que se nos infringe desde pequeños, se concretizaba en "Dibujo" por medio de la negación conceptual de la función del baño (no como lugar de descanso fisiológico sino como base del dibujo); dicha función se veía alterada en los dos trabajos: en las reducciones fotográficas de "Episodio" el episodio sexual fotografiado en un baño se convertía en reminicencia vivencial mientras que el baño de "Dibujo" daba pie a una reminicencia netamente técnica. El traslado de un recuerdo personal al plano de experimentación formal, siempre presente en la obra de Rojas, se materializaba para el espectador al cambiar este de sitio de observación o localización de cada trabajo.



Miguel Angel Rojas. **Episodio.** 1981. Reducciones fotográficas sobre la pared. IV Bienal de Medellín. Foto: Oscar Monsalve.



John Castles. **Sin título.** 1981. 4 láminas de hierro de 2.40 x 1.20 x 0.05 mts. Foto: Oscar Monsalve.

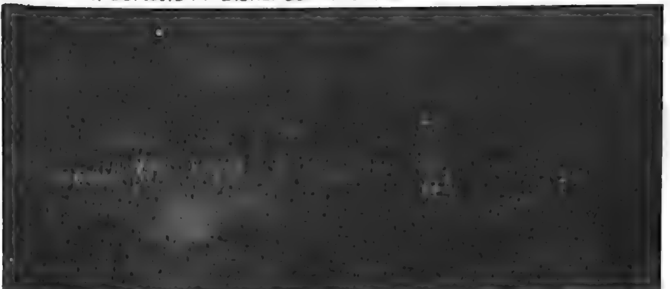


Salomé. **American flag.** 1979. Oleo sobre lienzo. 3.00 x 5.00 mts. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.



James Hendrix. **Number 7.** 1980. Acrílico sobre lienzo. 2.75 mts. de diámetro.

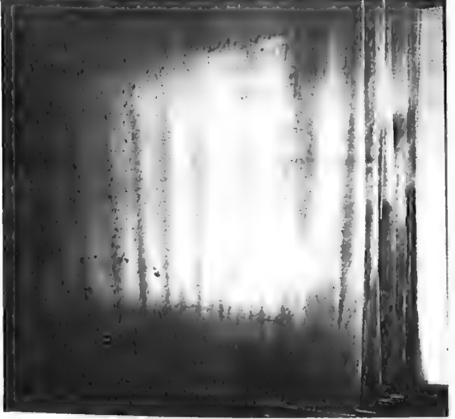
Alvaro Herrán. **Zona I.** 1981. Oleo sobre lienzo. 1.70 x 3.50 mts. Foto: León Ruiz. Cortesía IV Bienal de Medellín.



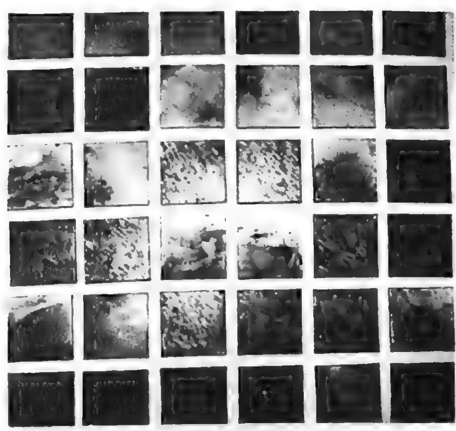
Christian Jaccard. **Tela calcinada negra.** 1978. 2.10 x 4.00 mts. Acrílico sobre tela y técnica mixta. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Oscar Monsalve.



Ana Steckel. **Gran animal sobre New York.** 1979. 1.25 x 1.50 mts. Collage y pastel. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.



Alvaro Marín. **Transparencias.** 1981. Pintura sobre tela. 3.00 x 3.00 x 0.80 mts. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.



Americo Castilla. **Paisaje.** 1981. Oleo sobre lienzo. 0.30 x 0.30 mts. cada uno. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.

Las obras de Jonier Marín para cada uno de los eventos también se pueden interpretar como un ensayo sobre el mismo problema; la intención político-antropológica de Marín en sus "Amazonias" se hallaba respaldada por un lenguaje visual bello y fuerte, enfatizado por la ausencia de textos. La performance de Marín en el Coloquio se debilitó algo por la utilización de la modelo desnuda (recurso usado hasta el agotamiento por muchos artistas) pero el resultado final fue plásticamente exitante. La intrusión cultural (la grabadora) en un mundo autóctono (la hamaca) y de silencio, significados en la performance equilibrada y sería, se concretizaba en las "Amazonias" de la Bienal donde grandes telas rojas segregaban las manchas verdes de la extinción cultural selvática. Esta mezcla de sangre y clorofila hacían del simbolismo de Marín una enunciación política de un problema antropológico grave.

Menos afortunados resultaron en el Coloquio los trabajos de Liliana Porter (Argentina), Carlos Zerpa (Venezuela) y Alicia Barney (Colombia), quienes se reivindicaron en la Bienal. La performance de Zerpa, "El enviado de Dios", lo mismo que las 'presentaciones' del No-grupo (México) resultaron únicamente en una especie de show barato, que hizo reir, pero sin mostrar la seriedad investigativa de Marín o de Gilles Charalambos (Colombia), quien con Edgar Acevedo presentó una performance intitulada, consistente en una lectura de periódicos, los dos artistas sentados a una mesa tomando tinto y repitiendo frases tomadas de los periódicos. Las frustraciones textuales y temporales producidas por la incoherencia sonora de las dos personas contrastaban enfáticamente con la apariencia normal y relajada de la performance. El público, que esperaba seguramente un pequeño show a lo Marín o a lo Zerpa, se decepcionó y se fue retirando de la misma manera como se había reunido cuando la performance había empezado. Esta decepción contenía la esencia de la obra: la frustración de lo incompleto, de lo negado en la comunicación humana y resuelto plásticamente con una serie de gestos y sonidos, y *experimentado* por el artista y su público. Inconcientemente, los dos habían logrado una simbiosis.

De las otras performances en el coloquio merecen mencionarse la de Pedro Terán (Venezuela) llamada "Nubes para Colombia" y que consistió en una bellísima interpretación de ritos indígenas usando objetos y elementos indígenas. La presentación de Yeni y Nan (Venezuela) aunque visualmente atractiva y compleja se perdió en esoterismo y confusión debido en parte a la prepotencia de las artistas; titulada "Acción divisoria del espacio" conllevaba alusiones feministas, místicas y geométricas que se veían oscurecidas por el recargo del camuflaje tanto material como conceptual.

Del Coloquio merecen destacarse también la presentación de Jorge Ortiz, usando polaroides y papel fotográfico sensibilizado que se expuso a la luz del día mostrando los cambios tonales ante el público reunido fuera del Museo. Dentro del mismo, Ortiz apuntó la cámara hacia la pared y luego fue colocando las impresiones sobre la misma pared, un comentario escue-



Roger Kizik. **Mello-tone**. 1980. Acrílico sobre lienzo. 2.75 x 3.92 mts. Foto: Oscar Monsalve.

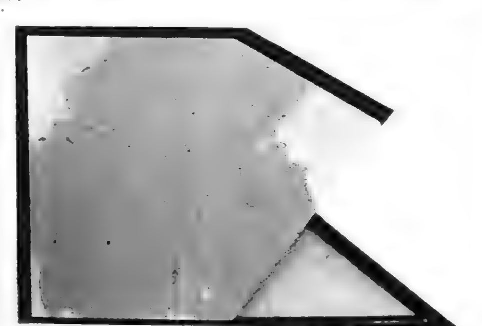
Susumu Sakaguchi. **The Repeat**. 1981. Acrílico sobre lienzo. 0.93 x 0.64 mts. Foto. Guillermo Melo.

to sobre la relación sujeto-objeto y su identificación como 'tema'. Germán Linares optó por pegar pequeños dibujos en el muro exterior y andén del Museo, que luego fueron desapareciendo e integrandose al ambiente normal del edificio; la residualidad del trabajo de Linares implica una noción mística de la unión entre la naturaleza, la civilización y la producción artística, que se ve siempre enfrentada al peligro de la aniquilación total.

En resumen, lo que se vió en el Coloquio fue aquello que faltó en la Bienal: acciones, gritos de artistas, chistes, comunicación entre artistas y público, relaciones entre personas. Esto no quiere decir que todo en el Coloquio fue satisfactorio y que todo en la Bienal fue regular. Significa solamente que la visión de unos fue complementada con la imaginación de otros.

Para algunos críticos la Bienal representa el resurgimiento de la pintura (Galaor Carbonell, *El Colombiano*, Mayo 22, p. 3-C) lo que significa el decaimiento del conceptualismo (Marta Traba, *El Colombiano*, Mayo 21, p. 5-D) que demuestra la crisis innovadora del arte actual (F. Gil Tovar, *El Tiempo*, Mayo 16, p. 2-C). Los errores de interpretación son claros:

La pintura nunca ha decaído; los ejemplos son infinitos. Lo que decayó fue la atención crítica hacia ella. La pintura que resurge en la Bienal de Medellín es *la pintura* de la Bienal de Medellín. Entre los mejores trabajos en este campo se pueden mencionar los realizados por Paul Harmon (USA, "Family Room", 1977) un exaltado homenaje a los fauvistas de principios de siglo, con alteraciones espaciales logradas a través de un conocimiento de las correcciones perspectivas de algunos artistas conceptuales; los cuadros esquizoides de Yolanda Sonnanbed (Inglaterra, "On the Steps") y Siron Franco (Brazil, "Pintura 33", 1980); la pintura textual de Osvaldo Salerno (Paraguay, "Homenaje a Albers", 1981) y de Werner Pfeiffer (Alemania, "Pintura cremallera 2", 1980); los dípticos ultradivisionistas de Susumu Sakaguchi (Japón, "The Repeat", "The Attempt", "The Sense and Pattern", 1980), quien con una técnica increiblemente depurada logra obtener resultados de una pureza absoluta, donde la superficie mínima de cada punto (aplicado individualmente con un solo pincel) se convierte en el descubrimiento atómico de toda la superficie, arreglada en formatos asimétricos pero rectilíneos; la pintura inmensa sobre telas de Cecilia Coronel (Colombia, "Dimensiones") y de Alvaro Marín (Colombia, "Transparencias") de rigor y belleza visual indiscutibles pero contrastando con la introspección matérica de las obras en tela de Christian Jaccard (Francia, "Toile calcinée noire"); las pinturas en papel artesanal de Wilfredo Chiesa (Puerto Rico, "Consolación") logran una respuesta delicada al uso de materiales no tradicionales en la pintura, lo que obtiene también Rolando Castellón (Nicaragua, "Objetos desconocidos 1, 2, 4, 5") con sus objetos-pinturas en hule y otros materiales. Los cuadros en grandes dimensiones muestran estilos diversos: desde las elegantes y excelente-

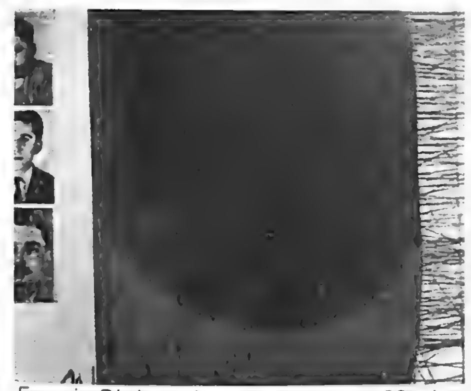


Luis Camnitzer. **Trabajo en equipo**. 1981. Pintura acrílica sobre lienzo y tubería. 0.95 x 1.35 x 005 mts. Foto: Oscar Monsalve.

mente planeadas composiciones de Alvaro Herrán (Colombia, "Territorio") que logran atmósferas graves pero delicadas, pasando por las atmósferas más reducidas de Paul Hempton (Inglaterra, "Stone, Staff and Triangle 1", 1980) hasta llegar a las gigantescas exploraciones expresionista-abstractas de James Hendricks (USA, "Ode to Bosch") y Roger Kizik (USA, Untitled) que no son producto ya del existencialismo sino de la alucinación drogadicta y el rock.

El hiperrealismo se atestigua en Bill Caro (Perú, "Composición") quien no llega a la extraordinaria nivelación óptica de Santiago Cárdenas (Colombia, "La caja", 1981); el androginismo, el homosexualismo y el punk son capturados por las obras de Charles Blank (USA, "Modern Picture"), Gaetano Grillo (Italia, "Amarillo Saracheno," 1981) y sobretodo en las exquisitas pinturas de Salome Cihlarz (Alemania, "Niños salvajes", "Bandera americana") quien presenta un mundo sin ambivalencias, fresco y salido de una subcultura residual.

Como se puede observar, la pintura de la



Eugenio Dittborn. **La sed de tus ojos**. 1981. Lubricante quemado y acrílico sobre yute. 1.80 x 1.80 mts. Foto: Guillermo Melo.



Eva Kuriluk. **Fixed**. 1981. Instalación con dibujos sobre algodón. IV Bienal de Arte de Medellín. Foto: Guillermo Melo.

Bienal solo hubiera sido posible por la continuidad estilística presente en la pintura contemporánea y que se origina en los movimientos y estilos surgidos en los 50s: expresionismo abstracto, informalismo, abstracción, materismo. Tal vez, lo que resurge en Medellín es la nostalgia del oficio que como tal ha tenido que enfrentar y absorver las investigaciones del conceptualismo, y que le debe a éste precisamente la producción de pinturas que todavía tienen algo que ofrecer y mucho que ver.

Por tal razón no se puede decir que el conceptualismo ha muerto o decaido; por el contrario, y ya que el conceptualismo nunca fue un estilo sino un estado mental (como el surrealismo), este se ha infiltrado en la producción de medios tradiconales, asentándose ya no como vanguardia sino como conciencia. Esto se detecta claramente en la escultura presentada en la Bienal y que en conjunto fue el medio más homogéneo en calidad.

A la entrada del Palacio de Exposiciones de Medellín donde se efectuó la Bienal, se encontraba la obra de John Castles (Colombia, sin título), una extraordinaria composición con 4 pesadas láminas de hierro sostenidas en equilibrio por un solo punto dando la sensación de una hélice o máquina giratoria; la detención de la fuerza de gravedad y la congelación del movimiento se apoderaban del espectador quien se hallaba a merced de la escultura, ya que situada a un nivel inferior al del espectador funcionaba como un imán, haciendo más física la experiencia del confrontamiento; las láminas no se hallaban fundidas o soldadas y solo las sostenía el punto de equilibrio que de cierto modo infundía un desajuste percepcional, acrecentando la presencia omnipotente de la obra.

Sara Modiano (Colombia, "Hipogeo") presentó una tumba desechable que encerraba un espacio ritual acequible a cada participante; Alberto Uribe (Colombia, sin título) apiló una serie de troncos al natural en formación rígida y geométrica que significó un cambio radical en su trabajo; los troncos se amarraron entre sí y la escultura desaparecería al terminar la Bienal; David Phillips (USA, "Pan") presentó unas bellísimas composiciones en piedra y bronze que seguramente deben ser recordadas como uno de los mejores trabajos de todo el evento; excelente e innovativa la "Catedral policromada" de Eduardo Ramírez Villamizar (Colombia) así como dos de las esculturas de Pedro Barreto (Venezuela, "Columna I") en madera ondulada y pintada; las pequeñas y emotivas obras de Ronny Vayda (Colombia, sin títulos) que continúan oponiendo esencias; la delicada obra de Jean-Loup Cornilleau (Francia, "Couple avec Temoins de verre") que también genera contrastes físicos; las pesadas y misteriosas esculturas en piedras de Carlos Dorrien (Argentina, "Objeto cortante fracturado") se yuxtaponían a las figuras misteriosas y momificadas en cerámica de George Jeanclos (Francia); este misterio y encerramiento sicológico era la esencia de las figuras de John Davies (Inglaterra, "Dos figuras", 1977-80) y de la escultura orgánica de Ana Mendieta (USA) hecha con tierra y cesped; el gigantesco trabajo de Federico Assler (Chile) resultaba impresionante y dominador mientras que la obra de Marta Minujin (Argentina, "Homenaje a Gardel") respondió a las exigencias carismáticas de su autora pero en resumen solo provocó decepción, como la performance de Minujin y Leopoldo Maler para el Coloquio ("De Amarú a Barthes"); como en el caso de Zerpa, el espectáculo se robó la presentación haciendo ininteligibles las implicaciones lingüísticas propias de toda performance, aunque debe admitirse que existieron momentos realmente emotivos.

Los trabajos más interesantes de la Bienal fueron aquellos que funcionaron bajo una metodología conceptual (cualquiera) y que usaron el espacio como planteamiento y como solución. Luis Camnitzer (Uruguay, "Novela–Fragmento–") realizó dos fascinantes obras integrando realidad y percepción dentro de un espacio algo estricto, lo que no sucedió en la obra de Liliana Porter (Argentina, "Parábola del palacio") quien sin alusiones literarias reunió ficción, realidad y tridimensionalidad en un ambiente de magia y misterio. La mejor obra de toda la Bienal, en mi concepto, fue el ingenioso telegrama en varios idiomas de Robert Kostelanetz (USA) que ocupaba una de las paredes en la ambientación de Robert Wilson (USA, "Silla"). Kostelanetz fabricó un rompecabezas lingüístico y sonoro que se hacia interminable y agotador pero que funcionaba tanto visual como conceptualmente, y que de alguna manera acentuaba el chiste cruel de Wilson. Los evocativos tubos de Alicia Barney (Colombia "Estratificaciones-Basurero utópico") nos recordaban una tierra con pasado pero de un futuro incierto y amenazante donde el triturador de basura se convertirá posiblemente en el único residuo; los espacios reminiscentes; autobiográficos, y envolventes de Lydia Okamura (Brasil, "Medellín I, II, III") y de Philippe Cazal (Francia, "Est/Ouest") lograban una penetración del espectador al tiempo que este penetraba la obra: físicamente en el caso de Okamura, perceptualmente en el de Cazal. La penetración era sonora y objetiva en los "Proyectos" de Kay Kwassmy (Japón), visual y lingüística en la obra de Silvia Mejía (Colombia, "Secuencia poesía gestual) y en la de De–la–página–al–espacio (Italia), un grupo extremadamente culto e inteligente de mujeres italianas que elaboraron un libro con textos, dibujos y reproducciones.

De las crisis que siempre se mencionan en la historia y la crítica de arte no parece recordarse que estas fluyen constante-

mente y que por lo tanto son una esencia en la producción de trabajos de arte. La crisis innovadora se presenta más bien en la crítica misma al enfrentarse a nuevos lenguajes y situaciones artísticas, lo que se podría llamar un 'desajuste histórico', provocado al mismo tiempo por la avalancha de opciones y de propuestas. Cuando el artista logra nivelarse con la historia actual, resultan obras como la de Jean-Paul Albinet (Francia, "Intentando pintar"), una serie de 6 fotografías corregidas, distorcionadas y manipuladas de tal manera que la imágen omnipresente de la televisión es reducida a ayuda plástica excepcional; y trabajos como los de Eugenio Dittborn (Chile, "Cargamento de polvo") y Emilio Torres (Panamá, "Arquitectura imposible y posible") donde la imagen gráfica es testigo de un desmoronamiento sociobiográfico (Dittborn) o de una nostalgia política (Torres). En la obra de Ewa Kuryluk (Polonia, "Fixed", 1979-80), situada al final de la exposición, parecían concurrir las ideas que descubre la Bienal: mostrar el sentido de reafirmación personal del artista, afirmar el estado conciente e inconciente del conceptualismo, y finalmente mostrar lo que no se había mostrado en los últimos 9 años sin bienales.

En ese lapso, artistas que no se preocupan por enterarse de la vanguardia se vieron forzados a concebir respuestas plásticas seudoconceptuales que revelan una gran deficiencia teórica. Tal es el caso de Manuel Camargo, Gustavo Zalamea, Dora Ramírez, Marta Elena Vélez y hasta Leonel Góngora y Alvaro Barrios, todos ellos colombianos, quienes de alguna u otra manera deberían reexaminar sus posiciones. El caso más peligroso sin embargo, es el de artistas como Beatriz González, quien ignorante de la potencialidad de un evento como la Bienal, se dispuso a atacarla sin conocerla. A pesar de que González ha demostrado ser uno de los artistas más serios e inteligentes de Colombia, no se explica uno el proceder caprichoso o impulsivo de esta artista, para quien seguramente habrá una quinta bienal. JOSE HERNAN AGUILAR.

La fotografía ha sido usada por el arte genericamente llamado conceptual como el media registrador y como perpetuador de



Luis Fernando Valencia. **Sin título.** 1981. Acetato sobre espejo. 0.40 x 0.30 mts. Aspecto del montaje de la exhibición, incluída en la muestra como obra.

la obra original. En el arte de las acciones corporales, el documento fotográfico ha tenido el doble papel de registrar la acción del artista y de testimoniar la presencia implícita del espectador. A pesar de esto, la actitud de muchos artistas ha sido la de relegar la fotografía al plano segundón en relación a la obra presentada, posición obviamente esclarecida por su uso como documento.

No sucede esto en la última producción fotográfica de Luis Fernando Valencia (Medellín, Galería La Oficina, mayo de 1981). El deseo de un contacto directo se manifiesta no solamente en la técnica (impresiones del cuerpo del artista cubierto de revelador, sobre papel mural) sino en la intención de reunir el cuerpo o acción y el medio fotográfico. Así, las alusiones sexuales que son muy comunes en obras de acción corporal (como en los trabajos de Acconci), se concretizan en la obra de Valencia para producir un verdadero "contacto" sexual: el cuerpo desnudo del artista, que en los trabajos de formatos grande presenta varias impresiones (una especie de desfazamiento de la acción física en el coito), y la superficie receptora del papel: El documento fotográfico culmina su papel secundario para convertirse en una simbiosis del papel y de la carne.

La función vital de las fotos de Valencia se acentúa en las tres impresiones sobre acetato que observan la muestra en la galería y que al mismo tiempo se observan a sí mismas puesto que su base es un espejo. Se evita así el pasivismo de la documentación y esta pasa a ser una "reflexión" trifocal pues los acetatos se hallaban (en la galería) apuntando hacia las polaroids que descubrían el cuerpo de Valencia en secuencias de varios colores, que se constituían en el punto de partida de toda la exhibición.

Así, Valencia persiste en su idea de crear una visión que no se relacione con las ideas populares sobre la fotografía (pensada como documento o interpretación pasiva de la realidad exterior) sino que se convierta en una experiencia real y viva. Por primera vez, la fotografía se constituye en una directa acción sensual pero conservando su integridad como media expresivo. JOSE HERNAN AGUILAR



Alvaro Herazo. **Tierra Sagrada.** 1981. Placa de marmol sobre tierra. 2.25 x 2.25 mts.

PALABRAS EN EL ARTE

Exposición realizada en el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia Mayo – Junio de 1981

La palabra como sustento visual de un planteamiento artístico, tiene una trayectoria conocida. Las transformaciones lingüísticas hechas por Alfred Jarry en su trilogía UBU, la pan-significación lograda por Raymond Roussel en su obra teatral "Impresiones sobre Africa", la ambigüedad de las palabras desenmascarada por Marcel Duchamp en muchas de sus obras y por muchos de los Dadaístas, el engaño propuesto por René Magritte en su pintura "Ce n'est pas une pipe" son, podemos afirmarlo, los pasos iniciales pero gigantescos de una nueva forma, de un nuevo estilo de entablar relaciones significativas en las artes visuales. Estos antecedentes permiten que la palabra se desarrolle en un nuevo contexto como portadora de cargas ambiguas de significación. En ellas las referencias comunicativas convencionales desaparecen, para poner en evidencia la esencia relativista de los códigos sintácticos usuales.

La metáfora escrita como mecanismo, transporta la carga significativa a inmen-

sos bloques de contenido "en bruto" de los que podemos extraer, como re-creadores, mensajes a veces subjetivos a veces universales. El espíritu humano flota y se asombra en el nuevo e inmenso mar de códigos que le plantean los nuevos métodos de utilización de las palabras. Puede sugerirse entonces que un espíritu alerta logra una complicidad deliciosa con la significación de las palabras-arte adjudicándoles una significación que solo pertenece a él.

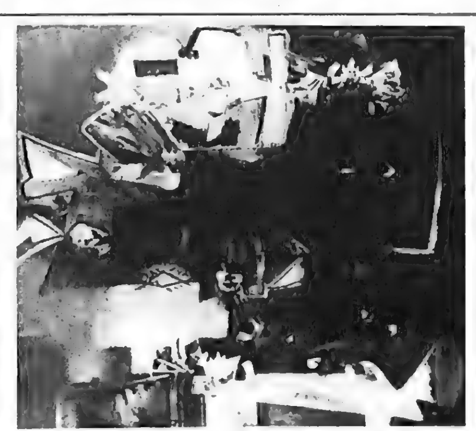
Estas nuevas formas de arte, tan distintas de la tradicional pintura y escultura, dibujo o grabado, deben necesariamente ser enfrentados por espectadores y críticos con una disposición también diferente. A ellas no son aplicables los conceptos formales de análisis o crítica propios del lenguaje del arte pictórico o escultórico. Su sentido corresponde por el contrario, a formas más descomplicadas de comprensión y en profunda relación con la vida humana contemporánea. El rol crítico que juegan las obras en medio de aquel pan-significado y el papel de la crítica son definitivas al tratar de desmitificar las categorías tradicionales de las obras de arte.

No en vano durante las décadas de los años 60 y 70 se generaliza en occidente una experimentación con diferentes medios, depositarios todos de una "actitud" común, referida a la vigencia del arte moderno que replantea el valor, el fin y el uso de las obras de arte.

La utilización de las palabras como medio artístico, fue introducida en Colombia a partir de los trabajos de Bernardo Salcedo con su profunda y mordaz crítica visual. Durante la década de los 70 y de manera individual, un buen número de artistas incursiona en el territorio de las palabras planteando nuevas salidas a sus propios trabajos como es el caso de Beatriz González, Alvaro Barrios y sobre todo Antonio Caro. Con posterioridad a ellos y de forma significativa, es en Medellín con los trabajos de Adolfo Bernal, Julián Posada y Carlos Echeverry, como también en Barranquilla con las obras de Alvaro Herazo, María Rodríguez, Eduardo Hernández y Delfina Bernal donde se amplía el panorama de palabras en el arte visual y se investiga sistemáticamente esta posibilidad.

Los artistas colombianos mencionados, fueron presentados conjuntamente en esta muestra, por considerar que en el contexto de las tendencias contemporáneas del arte de nuestro medio, la obra de cada uno de ellos responde, en algún momento de sus respectivas actividades, a la sinuosa ambigüedad del lenguaje.

JAIRO UPEGUI MONTOYA



Alejandro Obregón. La Cóndora. 1958. Oleo sobre lienzo. 1.30 x 1.65 mts. Foto: Oscar Monsalve.

ALEJANDRO OBREGON, NORMAN MEJIA Y OTRAS EXPOSICIONES

La exposición retrospectiva de Alejandro Obregón en el nuevo edificio de Avianca en Barranquilla abarca un panorama del trabajo Obregoniano a través de unos treinta años de su producción.

En el recorrido de esa "mirada hacia atrás" que implica toda retrospectiva, se advierte la ausencia de un numeroso e interesante grupo de pinturas de los años cuarentas —muchas de ellas pertenecientes a colecciones privadas de Barranquilla— en el cual se podría fijar un punto de partida del reconocido sentido del color en la obra de Obregón. Esta cualidad del artista, no obstante, es evidente en las pinturas exhibidas aquí, especialmente hasta su producción de principios de los sesentas, lapso en el cual el color alcanza en ellas una rigurosa pero emocionante sobriedad; cualidad que puede extenderse al contenido mismo de esas obras más allá de toda consideración formal.

No puede decirse lo mismo, sinembargo, de sus pinturas en acrílico, en las que Obregón acusa un cansancio creativo que desvirtúa el clima ascendente que en su obra representan obras como "Torocóndor" y "Violencia". El conjunto de su trabajo reciente adquiere el carácter de un cartel frío y estereotipado de sí mismo, con la consiguiente banalidad conceptual de la que se espera salga airoso a tiempo el conocido artista barranquillero.

Otro notable pintor de ésta ciudad, Norman Mejía, exhibió también en la sala de Avianca alrededor de 200 obras que representan su producción de los últimos cinco años. Esta muestra confirma a Norman Mejía como uno de los pintores más importantes de los últimos veinte años en Colombia, particularmente porque sus obras son elocuente ejemplo de un arte en el cual la pintura, un medio de expresión convencional, adquiere dimensiones creativas aparentemente inagotables.

Bajo el título general de "Génesis" y "Apocalipsis", estas poderosas obras expresan una cosmogonía particular y hermética, producto de una evolución interior que ya se presentía en sus obras de los años sesentas. Desde pinturas como "Horrible Mujer Castigadora" y "Desequilibrio de la Horrible Mujer Castigadora" hasta ésta cósmica "Exposición de Norman Me Guía", es claro que Norman ha pasado de concebir al ser humano como *centro del mundo*, al mundo como *centro del hombre.* La pluralidad y simultaneidad de las esferas de la realidad, ya presentes en sus primeros trabajos, en esta exposición se multiplican y explotan del "mundo de adentro" hacia el "mundo de afuera" y viceversa. Un buen regalo para la sensibilidad y la fantasía, pero, sobre todo, a la manera de una bola de cristal, un excelente ejercicio para la videncia.

Otra importante exposición llevada a cabo en el mes de Julio, fué la muestra titulada "La Figuración en el Arte Barranquillero", una investigación a cargo del artista Alvaro Herazo en la Galería del Centro Colombo Americano. Participan Alejandro Obregón, Norman Mejía, Alvaro Barrios, Orlando Rivera ("Figurita"), Noé León y Angel Loockhartt. Preside el catálogo la frase de Gauguin (1897) "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?" siguiendo el propósito del curador: "Enriquecer no sólo nuestra relación con el arte del pasado y el presente, sino también el conocimiento del hombre colombiano, de sus necesidades, de sus actividades y de sus ideales".

Son particularmente bellos los dibujos y acuarelas de "Figurativa" —realizados en 1946— sobre el "Grupo de Barranquilla en el Café Colombia", y el "Retrato de

Germán Vargas", pintado por Obregón en 1945. De quien estas notas suscribe, una "Alegoría de la Primavera" —dibujo teñido con té, de 1967— y la caja "Verlaine y Rimbaud Pecando" de 1972.

Para finalizar esta reseña quisiera destacar la designación de Sara Modiano (junto a John Castles, Alberto Uribe y Miguel Angel Rojas) para integrar la delegación colombiana a la Bienal de Sao Paulo. Esta artista barranquillera fué seleccionada por sus construcciones en ladrillos y tierra que fueron presentadas en la IV Bienal de Medellín, de acuerdo a su interés reciente en un arte efímero realizado en el medio ambiente con materiales de la región. Los cuatro artistas escogidos participaron a comienzos de año en la muestra "Un Arte para los Años Ochentas" que tuvo lugar en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá dando origen a una encendida polémica en su momento. ALVARO BARRIOS



Atenea es el nombre de la nueva galería de Barranquilla. Su directora: Elida Lara, quién dirigió la galería Cóndor ya desaparecida y su primera expoción: esculturas y obra gráfica de Edgar Negret. Las esculturas de Negret, conocidas unas, no así otras, impecables en ejecución y calidad plástica fueron acompañadas de sus nuevas serigrafías y esto realmente hacía de la exhibición una muestra excepcional. La dificultad para acometer el problema gráfico, ha sido discreta y afortunadamente investigado por Negret. La negación a asociar facilmente lo gráfico y lo escultórico bajo el signo del llamado estilo o identificación, (en lo que otros maestros colombianos han sido desafortunados, como el caso de Botero que pasa trivialmente de pintor a escultor) en el caso de Negret ha sido paulatino, mesurado y asume cada vez mas el dominio de la obra bidimensional. Negret, con base en una experimentación seria ha enriquecido su obra escultórica con una salida brillante y clara: la obra gráfica. Alberto Sierra.

Bogotá

MUSEOS. El evento más importante del año en Bogotá ha sido sin duda la exposición de Paul Klee en el Museo de Arte Moderno (Mayo-Junio).



Paul Klee. Peligroso. (gefahrliches). 1938. Oleo sobre tela de algodón, templado sobre cartón. 0.28 x 0.59 mts.

La actitud experimental y la fuerza expresiva de Klee, presente en este cuadro con el tratamiento de diferentes materiales y en el trazo fuerte y grueso de la línea (características del estilo tardío del pintor) pudieron admirarse por un público ávido y siempre sorprendido por la lección clara, elegante y extremadamente lírica de un artista para quien el arte no consistía en imitar la realidad exterior sino en descubrirla.

Con un total de 61 obras (25 dibujos, 21 acuarelas y 15 pinturas) de la colección Klee del Museo de Arte Moderno de Dusseldorf (ciudad donde Klee vivió y enseñó entre 1931 y 1933) la muestra se convirtió en lugar obligado del público bogotano y fué satisfactorio ver que el mejor partido se lo llevaron los niños que asistieron en grandes cantidades al Museo.



En la fotografía, dos niñas observan las acuarelas ejecutadas por Klee en 1914 durante su viaje a Túnez con Macke y Moilliet, de las cuales "Cúpulas rojas y blancas" (a la izquierda) es la realización más brillante y poética de esta primera etapa calorística del Klee que acababa de "descubrir" el color y la pintura. Es un descubrimiento comunicado al espectador también.

Los cuadros de Klee obligan a un acercamiento muy íntimo; su formato pequeño en general, la delicadeza en la aplicación del pigmento y la escogencia de bases finas como la seda o el papel hacen que el espectador se fije realmente en el cuadro como entidad independiente y lo quiera tocar para hacer más real la intimidad. El lenguaje muy personal de Klee dirige al público hacia un desciframiento pregresivo de símbolos tanto temáticos ("Grupo atmosférico en movimiento" 1929) como crípticos (los triángulos, círculos, puntos, flechas, en muchas de sus obras).

Uno de los elementos que llama mucho la atención en Klee es su constante experimentación con el material. Nunca dos de sus obras son iguales en el uso de este. Si es papel, siempre habrá una variedad especial usada por Klee de acuerdo al pigmento o al tema. Una lectura detenida del catálogo de la exposición o de su obra gráfica ilustraría mejor este punto. Klee





RESEÑAS

nunca se conformó ante la repitición. En esto sale a relucir su gran formación musical: para un músico, no hay repetición exacta de una pieza, ya que su interpretación es temporal y personal. Lo mismo se podría decir de Klee: su obra presenta una constante evolutiva, un desarrollo temporal que no puede detenerse sino ante la resolución de un problema técnico. Por lo tanto, el espectador y la obra solo llegarán a unificarse cuando el problema haya sido resuelto por el primero. El acto procesal en Klee es primario y primitivo, pero se encuentra. El público bogotano, acostumbrado a observar sin cuestionarse, se vío enfrentado, gracias a un excelente montaje y organización periferal (información, películas, conferencias, visitas guiadas), a resolver el problema de una verdadera relación personal, de la cual el público y no Klee se llevó la mejor parte. JOSE HERNAN AGUILAR

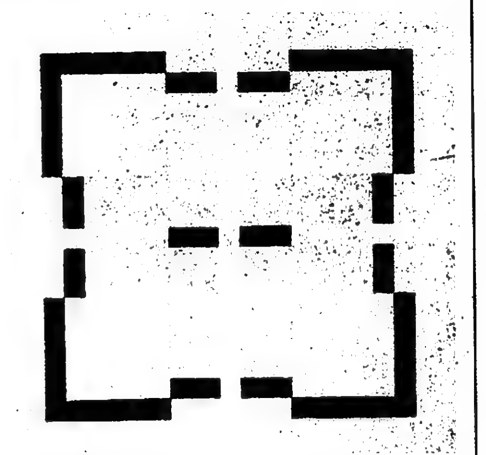
Fotografías: Miguel Angel Rojas

En la sala de proyectos del mismo museo se presentó una exhibición de fotografías de tres de los intengrantes del taller gráfico "La Huella" de Bogotá. Titulada "Lugares comunes", la muestra se redujo a presentar fotografías bastante comunes de sitios 'populares' (peluquerías, billares, interiores) que no ofrecían mucho interés y que parecían mejor el trabajo de aprendices del oficio. Se destacan sinembargo las fotografías a color (no todas) de Mario Rivera, quien parece ser la personalidad fuerte del grupo, ya que los trabajos de Marcos Roda y Roberto Rubiano (sus compañeros) acusan una fuerte influencia suya.

En el Museo Nacional se presentó una hermosa exposición bajo el título de "El taller de Rubens" que recogía 22 de las pinturas pertenecientes al episcopado de Bogotá (originalmente fueron 24) y llegadas a Santa Fe de Bogotá en 1657. Las pinturas, en óleo sobre latón, narran la vida de la Virgen y presentan todas las características de la escuela flamenca del siglo XVII, y en particular la escuela desarrollada bajo la inmensa influencia de Rubens: elegancia en las poses, uso dramático del claroscuro, una pincelada delgada y un gran sentido teatral en el tratamiento de los temas. Se destacaban en la exposición especialmente "El sueño de San José", "Descanso en la huída a Egipto" y "El nacimiento de la Virgen". La muestra se hallaba complementada con un grabado original del mismo taller y con 4 obras hechas en Santa Fe bajo su influencia: dos bellísimas miniaturas, una "Adoración de los pastores" de Gaspar de Figueroa, y la magnífica "Huída a Egipto" de Gregorio Vásquez. Es de anotar que la muestra se colgó muy bien en la sala de exposiciones del Museo, utilizando un esquema muy barroco, la elipse abierta que constituye la base de la estructurización composicional de Bernini.

Finalmente, en el Museo de la Universidad Nacional la dibujante Mariana Varela tuvo una retrospectiva de su trabajo en los últimos 10 años; no sé si existen razones extra-artísticas, pero el trabajo de Varela realmente no justifica el despliegue dado a su obra bajo el nombre de 'restrospectiva'. Varela es una dibujante competente, quien practica un hiper-realismo frío y académico pero sin ningún atractivo visual o idea clara acerca de su propia temática. Algunas de sus composiciones son acertadas ("Playmate", por ejemplo) pero esto se debe a que ya no se trata simplemente de un ejercicio formal, como se vislumbra en la mayoría de sus obras.

GALERIAS. En el mes de Mayo se vió excelente pintura en Bogotá lo que vino a sacudir en parte el desalentador panorama de los primeros meses del año. Hernando González, de Sincelejo, expuso su serie "Maratón" (Belarca Norte), un conjunto de pinturas rigurosamente trabajadas (acrílico sobre tela) en un geometrismo donde la figuración de atletas en movimiento se halla seguramente respaldada por un colorido vivo, brillante y renovador. El tiempo y el movimiento son los temas de González (quien ha estudiado a fondo las fotografías de Muybridge), pero la planaridad del color y la superposición de figuras crean un sentido espacial tenue (acentuado a veces por la fracturación del cuadro en paneles, arreglados de diversas maneras) que refuerza la temática, permitiendo una verdadera introspección en el tiempo descrito en los cuadros. Aunque se puede objetar cierto esquematismo elemental y frialdad formal general en la obra, el colorido y las muchas variaciones que González consigue, respaldan una actitud segura y netamente pictórica.



Cruzada — 1.980 — Pintura — Collage sobre lino 0.60 x 0.60 Mts.

Otro pintor costeño, Manolo Vellojín, exhibió su serie titulada "Salmos y Cruzadas" (Garcés-Velasquez) que viene a completar su anterior llamada "Dolorosos, Estandartes, Sudarios, Esquelas" (1978). En esta nueva muestra, que utiliza espectacularmente el espacio de la galería (interesantemente una ex-capilla), Vellojín llega a una profunda realización como pintor. De una calidad técnica impresionante (la tela y el acrílico son usados como objetos religiosos), la serie refleja la obsesión del pintor con los temas de la muerte, la religión y los objetos rituales de la iglesia, no con ánimo de ironía o burla (como en otros artistas colombianos) sino con un respeto casi ancestral por el poder simbólico de tales objetos. Los 6 "Salmos" (200 x 100 cms.) colgados en la pared como casullas, emplean el poder expresivo de la tela cruda mientras que franjas delgadas y rectas en rojo y negro atraviezan el espacio pictórico vertical y horizontalmente, creando variaciones de posibles referencias musicales. Posible es también pensar en el cielo, la tierra y el infierno por el uso de los tres colores, ya que las pinturas no dejan otra alternativa visual o mental. El encerramiento de los cuadros sobre sí mismos actua en el espectador, incluído el más escéptico, quien se ve apabullado por el poder pictórico-simbó-

RESEÑAS

lico de estos grandes cuadros que recuerdan de cierto modo las grandes pinturas filosóficas de Barnett Newmann.

En las "Cruzadas" (20 acrílicos sobre tela y una serigrafía de 60 x 60 cms. y 4 acrílicos sobre tela de 40 x 40 cms.) Vellojín varía sobre la forma del cuadrado, con 4 colores (rojo, negro, plata y beige), alcanzando un efecto visual más complejo y repetitivo, aunque menos atemorizante que el de los "Salmos". Muchas veces Vellojín coloca una franja de tela cortada y pintada para realizar más concretamente su idea sobre el objeto ritual en cuestión. La utilización del espacio del cuadrado, creando a veces ilusiones de desvanecimiento de la franja estructural (escondiéndola en el color principal) proyecta al público hacía las muchas variaciones en el uso del objeto en altares y ceremonias religiosas; de estas se desprende también la variedad sutil de todas las "Cruzadas". En resumen, la profunda y madura relación existente entre tema y técnica, el extraordinario manejo de los materiales y la imponente presentación de la obra, hacen de "Salmos y Cruzadas" una ocasión memorable que solo necesitó cantos gregorianos para acrecentar en el espectador el sentido de una experiencia metafísica.

El polo opuesto de Vellojín es Hernando (Momo) del Villar, costeño también, quien mostró su obra reciente durante Mayo y Junio (Belarca Centro), del Villar cubre la superficie de la tela con colores brillantes y planos que utiliza estrategicamente en sitios diferentes del cuadro como recurso estructural. Aunque esta muestra no implica un adelanto radical, del Villar vuelve a la representación abstraccionista que usó inteligentemente a mediados de los 70. Los temas siguen refiriéndose a su tierra natal (Sánta Marta) con pinturas como "Ciudad Perdida", y con paisajes marinos, veleros, etc., pero existiendo una renovación en cuanto a estructuras visuales: el paisaje es observado a traves de figuras geométricas que constituyen la directriz composicional, dando además una visión analítica y coherente del tema. El color se ve limitado por franjas de tela cruda muy delgadas que toman diferentes direcciones y formatos, realzando y confirmando las intenciones constructivistas de los cuadros.

En el Centro Colombo-Americano, la pintora bogotana Ana Mercedes Hoyos realizó una retrospectiva que comprendía 12 años de trabajo, comenzando con los "Interiores" (69), pasando por las "Ventanas" (75) y "Atmosferas" (78) hasta llegar a sus paisajes anecdóticos (79) y "Arco Iris" de los últimos dos años. Este "Decenio", como se llamó la retrospectiva, muestra a una artista que ha avanzado vertiginosamente en el desarrollo de una temática bastante elemental pero que se hace fuerte y expresiva por la insistencia iconográfica y por la depuración técnica en la aplicación del material (generalmente oleo) sobre la superficie (generalmente tela). Sinembargo, sus acuarelas y trabajos sobre papel aparecen más explicativos e ilustrativos de la preocupación de Hoyos por el dominio sobre el material de aplicación. La exhibición (muy descuidada en su montada y presentación, ya que la obra de Hoyos necesita más espacio para ser mejor percibida) atestigua una fina inteligencia pictórica que algunas veces no produce los mejores resultados debido a una exageración en la eliminación de referencias (ya que se trata de pintura abstraccionista), pero que al mismo tiempo es testigo de una dirección clara y de erudición en la utilización de los materiales. Talvez los últimos trabajos de Hoyos (como el presentado en la Bienal de Medellín) pecan de un excesivo intelectualismo —que reduce notablemente las tradicionales cualidades visuales de su obra— pero que combinado con su anterior actitud experimental acerca del material podría resultar en trabajos de fuerte base conceptual. Por una visión intransigente, es satisfactorio ver la tarea de una artista seria, preocupada por las posibilidades poéticas de temas elementales usados sobriamente, que le han servido para extrovertirse gradual y teoricamente como lo demuestra la progresión temática de su obra: de un espacio interior sugerido (dentro) hacia una ilusión óptica exterior (fuera).

José Hernán Aguilar

ESCULTURAS DE TENDENCIA GEOMETRICA EN LA COLECCION PERMANENTE DEL M. A. M.

Muy frecuente es la tendencia de considerar la obra de un artista aisladamente, comprender su desenvolvimiento interno, pero sin confrontarlo con expresiones de su mismo género. Poder apreciar obras en conjunto, sin las determinantes de un orden cronológico, es muy propicio para entender la esencia misma de un lenguaje plástico, sus elementos y sus posibilidades expresivas. Las esculturas de tendencia geométrica, pertenencientes a la colección permanente del M. A. M. de Bogotá, representan una ocasión para considerar las variantes y los significados que pueden asumir unos mismos componentes: forma, volumen, espacio, materia, según las necesidades expresivas de cada artista.

NEGRET, EDGAR
ACOPLAMIENTO 1966 – 1971
Aluminio Pintado.

Esta pieza, aparencialmente de inspiración industrial, comienza a alterar esta referencia cuando se observa como el tratamiento de los elementos transforma las propiedades del aluminio. Pintar el aluminio de un rojo cálido, dá a la superficie una temperatura que no le es propia, ya no hace alusión a lo industrial: el aluminio adquiere calidades de otro material y la obra se vuelve más liviana. Los tornillos son rescatados igualmente de un mundo impersonal, revelan el proceso de ensamblaje, la mano que construye, la intimidad que conoce cada aspecto de su creación, y al mismo tiempo dan textura a la superficie, enfatizando las intenciones plásticas de la obra.

Esta obra de Edgar Negret, es un excelente ejemplo de como el espacio se integra a la pieza como otro componente esencial. Láminas de aluminio describen curvas que acogen el espacio vacío, un espacio móvil que circula dentro de dos módulos sutilmente diferenciados en su forma, y cuyos ejes están descasados. Estos módulos se comunican mediante un em-



Eduardo Ramírez Villamizar. **Peine del Viento.** 1978. Hierro pintado. 140.00 x 162.20 x 40.00 cms.

John Castles. **Sin título.** 1980. Láminas de acero. 18.0 x 82.0 x 77.0 cms.

Edgar Negret. **Acoplamiento.** 1966-1971. Aluminio pintado. 77.0 x 173.3 x 89.5 cms.

Ronny Vayda. **Sin título.** 1980. Hierro y vidrio. 120.5 x 51.0 x 87.5 cms.

palme complejo: punto de convergencia de fuerzas que crean las tensiones vitales a la obra. Las líneas curvas, un eje unificador que se dibuja como una "s" itálica y las variaciones asimétricas de los módulos sugieren una secuencia, un movimiento tácito, una vida propia, orgánica: la obra se devuelve a la naturaleza.

EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR
Peine del Viento 1978
Hierro pintado.

Mientras que en Negret la máquina parece ser el punto de partida, en esta obra de Ramírez Villamizar es la naturaleza. Visto desde cierto ángulo esta pieza puede evocar formas naturales, la sugerencia de un esqueleto por ejemplo, pero las líneas paralelas, los intervalos espaciales que se agrandan proporcional y simétricamente, las formas geometrizadas, revelan que es una abstracción, la esencia, no de lo natural, sino de lo mental. Una capa de pintura negra mate elimina, como en Negret, las connotaciones del material, pero no con el fin de volver la pieza más liviana sino para atribuirle un carácter más impersonal.

Los tornillos que en Negret relacionan piezas sueltas, que ensamblan formas que generan otras, no están presentes en la obra de Ramírez: su proceso creativo no es manifiesto. La imagen es la aparición de un resultado absoluto, su expresión es racional y no intuitiva.

El espacio se introduce según indicación del título: un viento que atraviesa un cuerpo estático sin incorporarse a él. Sin embargo la interacción de estos elementos es dinámica, las diagonales se convierten en una fuerza que afecta a su vez el espacio. El título informa acerca de una acción: las diagonales "peinan" el viento, dividiendo y multiplicando el espacio e impidiendo la formación de un cuerpo o de un volumen que utilice el vacío como algo substancial. Lo que vemos es un esquema que se ha vuelto visible, una abstracción que se ha materializado, una estructura que reposa sobre una base que lo integra, no al espacio, sino a la realidad como si la obra se "posara" entre los otros objetos para convivir en la misma dimensión que ellos.

ALBERTO URIBE
Sin Título 1977
Madera Nazareno y acero maquinado.

La obra de Alberto Uribe adquiere significados propios muy claros sobre todo si se toman como referencia las obras de Negret y de Ramírez Villamizar, ya que pone de manifiesto la diferencia esencial entre la escultura minimalista y la de tendencia constructivista. Mientras que en estos artistas el material inicial ha encontrado una expresión idealizada por medio de la pintura, en la obra de Uribe las cualidades propias de la madera representan su medio de expresión. El color natural del nazareno, por no ser superficial, tiene la consistencia de un cuerpo, las vetas dan una textura que es sinónimo de vida, los signos de su desarrollo vital. Si la obra de Negret es la metáfora de un mecanismo, biomórfico la de Alberto Uribe es presencia natural.

Parece que el artista quisiera reducir su expresión propia a un mínimo creando una forma que no se mimetiza con lo orgánico, como para no incurrir en redundancias. Se sirve más bien de la geometría y de superficies pulidas como marco impersonal para resaltar la suficiencia y la nobleza de sus elementos: el color y la textura natural, la masa del cuerpo suspendido y por consiguiente su peso.

La simetría y la perpendicularidad parecen ser el esquema demostrativo de una ley. Dos varillas de acero maquinado mantienen en equilibrio la pieza superior sobre la base, produciendo un contraste que no sólo se debe a las connotaciones expresivas de cada material sino también a la escala de estos soportes con respecto al volumen de las dos piezas. Esta desproporción crea entre las piezas un espacio "al vacío" impotente ante la ley de la gravedad como si, por identidad, estuvieran destinadas a unirse.

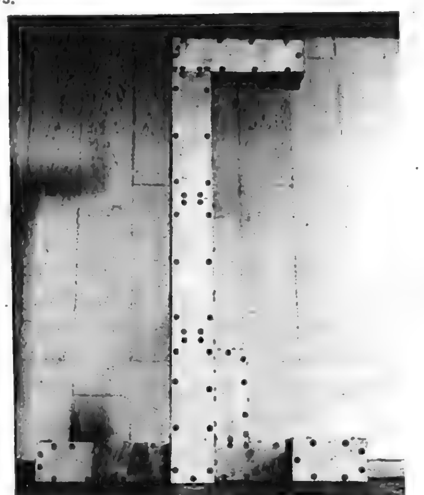
JOHN CASTLES
SIN TITULO 1980
Láminas de Acero

Cuatro láminas de acero de 60 x 1.20 cmts. conforman esta realización de John Castles que se emparenta con las propuestas minimalistas. El acero no tiene una capa protectora sino que conserva su as-

RESEÑAS



Alberto Uribe. **Sin título.** 1977. Madera nazareno y acero maquinado. 173.8 x 60.3 x 18.3 cms.



Carlos Rojas. Objeto de la serie: **Ingeniería de la visión.** 1969. Hierro y aluminio. Medidas variables de acuerdo a la posición del conjunto.

pecto burdo como si de esta manera las intervenciones de la naturaleza y de la interperie pudieran participar libremente para integrar la obra al Tiempo, es decir, atribuirle una presencia de atemporalidad.

Ni tornillos, ni varillas, ni un secreto ensamblan estas láminas, sino una leyes físicas rescatadas por una idea: el oficio queda relegado para dar prioridad al concepto. La visión del espectador domina la obra, y este punto de vista le confiere mayor expresión. Las láminas convergen en un punto, como en un centro de gravedad que se transforma en el eje de un movimiento virtual, de planos que se entrelazan, irradiandose y concentrándose, como ondas, o como el giro sin fin de un ringlete.

VAYDA, RONNY
Sin título 1980
Hierro y vidrio.

Al igual que su compañero John Castles, Vayda aprovecha las cualidades expresivas inherentes al material que maneja. Sin embargo dentro de este tipo de organización el hierro adquiere además otros atributos: la solidez y el peso se enfatizan con la rigidez y la verticalidad de los planos. La utilización de un elemento frágil y transparente como el vidrio, que atravieza los planos macizos con un gesto casi dramático, produce efectos ópticos y psicológicos ambiguos. La inserción del vidrio introduce planos de reflejos y de sombras a la obra, haciendo de ella una imágen casi metafísica.

ROJAS, CARLOS
Objeto de la serie:
INGENIERIA DE LA VISION 1969
Hierro y aluminio.

El brazo de la Venus de Milo "brilla por su ausencia". De igual manera esta obra de Carlos Rojas, que se presenta como una línea volumétrica en el espacio, continúa la ingeniería creando la posibilidad de una construcción virtual de la obra. Es así como la obra de Rojas no involucra el espacio total que la circunde, sino el espacio que crece, como un reflejo en la imaginación, a continuación de las extremidades abruptamente interrumpidas.

Indudablemente las premisas de la escultura constructivista, enunciadas por Naum Gabo en 1920 están latentes en las obras de los artistas aquí mencionados. Sin embargo, limitar una obra de arte a sus parentescos formales es negar la autonomía y la individualidad expresiva que estas formas pueden tener. La presencia de una escultura, abstracta esconde un enigma poético, una sonrisa de Gioconda. Las relaciones y las diferencias que se establecen entre estas obras son una muestra clara de los aportes estéticos y conceptuales con que estos artistas han contribuído, no solo a la escultura colombiana, sino a la escultura contemporánea en general.

Carolina Ponce de León

CALI

La IV Bienal de Artes Gráficas de Cali se inauguró el 15 de abril de 1981. Habían pasado casi diez años desde la realización de la III Bienal. Fué un esfuerzo enorme del Museo La Tertulia por hacerla de nuevo.

La IV Bienal de Arte de Medellín se inauguró el 15 de mayo de 1981. Habían pasado también casi diez años desde la realización de la III Bienal y el esfuerzo no fué menor de parte de las empresas patrocinadoras y de los directores de la bienal.

Ambas bienales tuvieron los defectos propios de su no regularidad y debían, y así sucedió, mostrar lo que pasó en esta década y no en los últimos dos años. Obviamente en ambos casos con más inclinación a ser eventos de hace ocho años que de 1981. Una bienal con la regularidad, que corresponde a su vocablo, no puede ser lo que fueron éstas y debe tener un propósito mas claro. Creo que ésto es lo único que disculpa sus deficiencias.

La mejor selección de artistas fué la colombiana porque en ambas bienales hubo un correcto jurado de selección, pero en los dos casos fueron también irrespetados por la eterna cuota social de los directores.

Debido probablemente al auge comercial de las carpetas de grabado en Colombia, la bienal de Cali obligó en sus prerrequisitos a atender más al problema técnico que conceptual en el grabado, de ahí que la bienal tuviera una lamentable imagén conservadora. La artesanía del grabado y el afán de efectos pictóricos como fin fue la norma general.

La bienal de Medellín fué una gran muestra por la cantidad, la diversidad y el exceso de obras malas, mediocres y gigantes que opacaron las cosas inteligentes. Y todo terminó como una gran feria en la que se vendían cosas buenas, regulares y malas, que nunca se supo si eran las supuestas recomendaciones de adquisición, que otro supuesto jurado hacía.

En cuanto al montaje, la bienal de Cali fué instalada de la manera menos didácti-

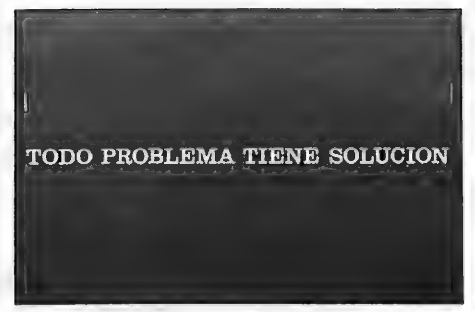
ca posible y con un criterio de decoración de interiores, lo que destruía, por puro desconocimiento, la sutileza de las variaciones en una bienal especializada y obviamente sin posibilidades de desplantes mayores.

El montaje de la Bienal de Medellín, correspondía a un criterio didáctico, profesional y comunicativo pero que a mi juicio, por la enorme cantidad de obras mediocres que antecedían a las nuevas propuestas (según orden lógico del montaje) quedaban éstas anuladas por el físico agotamiento del espectador después de ver tanta basura. Era una bienal para mirar en contravía. Nunca se había visto en Colombia una bienal que diera tal imagen de organización a nivel de montaje y tal improvisación en la preparación de personal especializado que ejerciera una labor educativa. Era una bienal para críticos y no para el público.

En ambas bienales (por extraña coincidencia) "importaron" de nuevo a Marta Traba, crítica argentina, para que defendiera con su maravillosa locuacidad los pecados cometidos. Pecados de ahora que no lo eran hace diez años: Obregón, Roda, Villegas, Camargo, Emma Reyes, Dora Ramírez, Samudio, etc. etc., y también pecados más jovenes como Gustavo Zalamea, etc. etc. Debía, además, Marta Traba, pontificar y lanzar anatemas: "el coloquio de Arte No Objetual del MAMM es malo y la bienal es buena. "Roma locuta. . ." El Museo de Arte Moderno representa el establecimiento y la bienal el nuevo arte". Por todo esto la bienal fue mas volver a la década anterior y a sus estilos, que seguir adelante.

En la bienal de Cali, se nombró con exacta precisión un jurado internacional para una bienal de hace diez años: siendo los mejores ejemplos, Dicken Castro y Antonio Frasconi (éste último diseñador del catálogo de la última bienal de Puerto Rico y probablemente uno de los peores trabajos de diseño gráfico que se conozcan). Cuba y sus diseñadores no pudieron estar presente y el premio en Diseño Gráfico fue declarado desierto. Fuera de Cuba no hay diseño gráfico.

No era tan fácil resucitar después de diez años el hecho y la palabra "bienal". Se hizo con defectos y cualidades en ambos casos. Todo fué un resumen de diez años sin pies ni cabeza, pero necesario. La próxima deberá tener propuestas e intenciones específicas. Es un problema de borrón y cuenta nueva.



Horacio Fernández, Alberto Sierra. **Todo problema tiene solución**. 1981. Tarjeta postal. IV Bienal de Cali.

Gloria al bravo pueblo

ACCIONES FRENTE A LA PLAZA BOLIVAR DE CARACAS

y otros movimientos corporales

La acción venezolana encuentra buena acogida y receptividad conceptual del público a partir de dos años atrás con la variedad de eventos conjuntos que las instituciones culturales vienen organizando en los centros museísticos y galerías no comerciales de la capital.

A finales del año pasado la Galería de Arte Nacional se prestó para la "violación" que catorce artistas de la nueva lógica estética nacional realizaron en toda su área. ARTE BIPEDO fue la primera reseña venezolana de artes de acción que reunió de un sólo trazo tendencias de los performistas y post-performistas trabajadores con vestuario, polaroids, conceptualismo, música, drama, situaciones, antropología, xerox, impresos, fiesta y otras recursos(1) Para el 14 de Diciembre fueron realizadas desde las diez de la mañana hasta las cinco de la tarde las propuestas (detalladas y publicadas) de; Pedro Terán y su performance de relaciones históricas "Estudio de Torso No. 1, No. 1 Estudio de Torso"; Yeni y Nan partiendo de las piezas del realismo social venezolano montaron instalación audiovisual y acción; Javier Vidal y Amber recurrieron al drama para actuar en una propuesta conceptual de participación pública y una recreación plásticateatral con textos de Shakespeare y Artaud; Winston Cortés utilizó la entrada en la GAN para un evento colectivo de collage en el que todo espectador coloreaba sobre un gran lienzo vertical; Hernan Zuarez parte de Picasso para diseñar siete vestuarios influenciados y no-influenciados por color, línea y textura picassiana; Wenemoser con su conceptualismo propuso tres maneras para observar la obra artística mientras él hacía su performance en la playa; Angel Vivas Arias utilizó todo el espacio de la GAN para sus gestualidades abstractas; Julie Restifo improvisó música con armónica y voz sobre cada una de las pinturas de la exposición; Carlos Zerpa hizo "Apuntes para un doctor" con elementos religiosos y sociales de la mayor iconografía latinoamericana; Roberto Obregón unió botánica con arte en su evento en progresión dedicado a Elisa Elvira Zuloaga en el jardín; Carlos Castillo realizó "Comunica-acción" ofreciendo trajes comunes para dos personas e interactuar entre el público; y Marco Antonio Ettedgui —selección y coordinación de la reseña— celebró su cumpleaños en tres partes: doblaje y show de Pedro Vargas, canto del cumpleaños feliz y comunión de ponque con fiesta bailable.

ARTE BIPEDO fue el motor para que luego FUNDARTE se ofreciera con su Sala de la Gobernación para ACCIONES FRENTE A LA PLAZA bajo la producción de Bélgica Rodríguez y con la misma coordinación de Ettedgui.

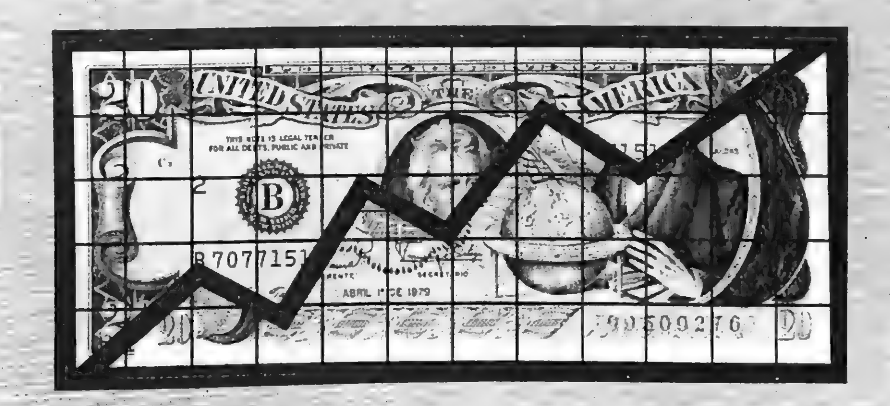
La referencia histórica de ARTE BIPEDO es útil para el espectador y para la (ausente) historia del arte nuevo venezolano. Ya para ACCIONES FRENTE A LA PLAZA los críticos que antes no disponían de tiempo para participar de acciones, ahora gozan e investigan sobre el qué, cómo, cuando, dónde, por qué, y más interrogativas de esta última generación de activos estéticos.

Es una realidad que a pesar de la resistencia analítica de algunos venezolanos, la acción nacional vence. Todavía muchos en Venezuela no asimilan gástricamente que nuestro arte sobrevive a pesar de la práctica crítica, y que ésta es sólo un complemento de la vida en arte y comunicación. Marco Antonio Ettedgui

(1) La propuesta general aceptada por los integrantes del equipo era codificar una acción a partir de alguna pieza o corriente plástica expuesta en la Indagación de la Imágen, una exposición que trataba toda la plástica venezolana desde el siglo XVII. Las acciones serían realizadas individualmente según los elementos recurrentes de cada artista y preparadas por escrito para ser repartidas como informaciones en los asistentes a la GAN.

la alternativa financiera del año

LA INVERSION INNOVADORA CON ATRACTIVO INTERES Y PRIMA POR DEVALUACION!



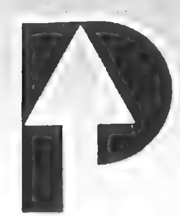
BONOS PROGRESO*

Los BONOS PROGRESO le reconocen un atractivo interés y le garantizan una PRIMA POR DEVALUACION, liquidada con la variación en el precio del Certificado de Cambio (valor del dólar establecido por el Banco de la República) entre las fechas de emisión y vencimiento del BONO para que su inversión en pesos tenga la potencia económica de las monedas fuertes.

Venga a PROGRESO y le mostraremos en detalle las interesantes ventajas de los BONOS PROGRESO, la alternativa financiera del año.



**PROTEJASE CONTRA LA DEVALUACION Y ADEMAS GANE INTERESES
PROGRESE: INVIERTA EN BONOS PROGRESO.**



PROGRESO CORPORACION FINANCIERA S.A.
Bogotá: Calle 26 No. 13-19 Pisos 15 y 34 - Teléfonos: 2832883/2832773/2832561
Cali: Calle 19 Norte No. 6N-14 - Teléfono: 687025

Transformando capital en progreso.

CON APROBACION DE LA SUPERBANCARIA DC No. [redacted] MAYO 7/81
G. SORZANO/DISEÑO ASOC.

* *Bonos Nominativos de Garantía General de 50 mil y 100 mil pesos.*

PROPAL TIENE UN PAPEL EN LA CULTURA COLOMBIANA

PROPAL participa en el florecimiento cultural del país, produciendo una vasta gama de papeles de impresión, abasteciendo las necesidades del mercado nacional para la producción de libros, revistas, reproducciones de arte, folletos, plegables, etc. Así, PROPAL hace un buen papel en la cultura colombiana.



PROPAL
Productora de Papeles S.A.
El papel de los colombianos.

TEMA

HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA EN COLOMBIA.

Meliton Rodríguez. **Camilo Alvarez, el herrero**. 1910. Fotografía sobre porcelana. 0.40 x 0.30 mts. Colección Foto Rodríguez. Medellín.

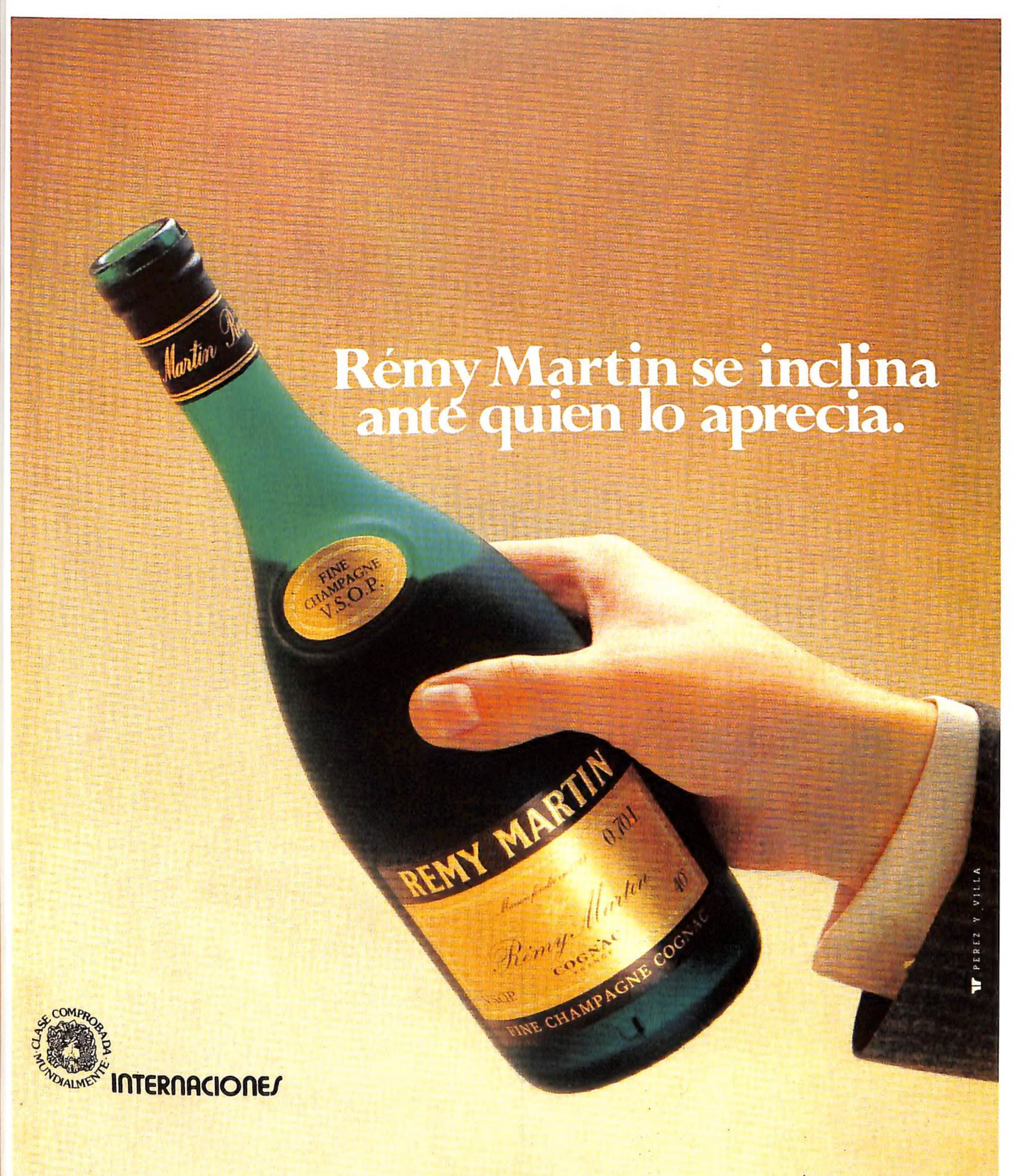
MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA
MARZO 1.982



PRIMER SALON ARTURO RABINOVICH

Organización: Museo de Arte Moderno de Me
dellín. Participantes: María Teresa Ca
no de la Universidad de Antioquia. Ger
mán Nadim Ospina y Daniel Castro de la
Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lo
zano. Jorge Grosso de la Universidad Na
cional de Colombia, sede Bogotá.
Sergio González, Alba Lucía Gutiérrez y
Juan Luis Mesa de la Universidad Nacional de
Colombia, sede Medellín. y Angela Ma
ría Restrepo de la Univer sidad Pontificia
Bolivariana de Medellín. Jurados: Beatríz
González, Alvaro Herazo, Tulio Rabino
vich, Santiago Cárdenas y Jorge Velásquez. Oct. 15
a 15 de Nov. de 1.981 Lugar: Cra. 64 B No. 51-64
Medellín Colombia. Diseño Gráfico: Alberto Sierra

PRIMER SALON ARTURO RABINOVICH



Rémy Martin. Fine Champagne Cognac V.S.O.P.

Proviene exclusivamente de las dos primeras zonas de la Region de Cognac, la Grande y Petite Champagne.

ALVARO MARIN. **SIN TITULO.** 1.978. LAPIZ Y TREMENTINA SOBRE PAPEL. 0.70 x 0.70 MTS. COLECCION NACIONAL FIDUCIARIA — MEDELLIN